Gehalt und Aufbau

von

Heinrich Heines Gedichtsammlungen

Inaugural-Dissertation

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I DER UNIVERSITÄT BERN

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT VON

URS WILHELM BELART

von BRUGG (Aargau)

Von der Philosophischen Fakultät I auf Antrag
von Herrn PROF. DR. H. MAYNC angenommen.

BERN, den 16. Februar 1925.

Der Dekan:
PROF. DR. A. DEBRUNNER.

PAUL HAUPT
Akademische Buchhandlung vorm. Max Drechsel
BERN 1925.

Die vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig als Heft 38 in der Sammlung « SPRACHE UND DICHTUNG, Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft, herausgegeben von Dr. HARRY MAYNC und Dr. S. SINGER » im Verlage PAUL HAUPT, Akademische Buchhandlung, Bern 1925.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINEN ELTERN
IN DANKBARKEIT GEWIDMET.

Vorwort.

« Sie müssen durchaus im ganzen und grossen aufgefasst werden, wenn Sie nicht bald zu spitzig erscheinen, bald in Nebel und Dunst zerfliessen sollen », schrieb Hebbel, bekanntlich kein unbedingter Verehrer des Dichters, an Heinrich Heine.

Die vorliegende Arbeit nun, auf deren Notwendigkeit ich von Herrn Prof. Dr. Harry Maync aufmerksam gemacht wurde, versucht darzulegen, wie Heine selber bemüht war, der Nachwelt ein richtiges Bild von seinem Leben und Wirken zu hinterlassen dadurch, dass er seine Lyrik nach ganz bestimmten Zielen und Methoden ordnete, indem er die Einzelgedichte zu Gruppen, die Gruppen zu Zyklen und diese endlich zu Büchern zusammenstellte.

Als Unterlage diente mir die grosse historisch-kritische Ausgabe von Heinrich Heines sämtlichen Werken des Insel-Verlages. Die drei ersten Bände enthalten die Lyrik des Dichters und sind in vorbildlicher Weise bearbeitet von Herrn Prof. Dr. Jonas Fränkel, der mir im Heine-Seminar wichtige Fingerzeige über die Anordnung zu Teil werden liess. Zum Vergleich zog ich die Ausgaben des verdienten Heine-Forschers Ernst Elster und diejenige der Goldenen Klassiker-Bibliothek heran, deren Einleitungen für Heine-Arbeiten grosse Dienste leisten.

Eine neue, zweite Auflage von Heines Werken, herausgegeben von Ernst Elster, erschien erst nach Genehmigung der vorliegenden Arbeit durch die Fakultät. Da in ihr die grossen Gedichtsammlungen unverändert erhalten sind, blieb sie ohne Einfluss auf meine Untersuchung, trotzdem die neuen Einleitungen, die ergänzenden Anmerkungen und der neu geschriebene Lebensabriss die Kenntnis von Heines Schaffen weiter vertiefen helfen. Hinweisen möchte ich besonders auf die Tatsache, dass Elster in dieser zweiten Auflage die kleine Sammlung « Gedichte von 1853 und 1854 » nunmehr in der ursprünglichen Reihenfolge darbietet, wie Fränkel das zum ersten Mal getan hat und wie es von mir gefordert wird.

Eine wichtige Ergänzung zu jeder Ausgabe des « Buches der Lieder » bildet die von Ernst Elster veranstaltete Sammlung, die die einzelnen Gedichte nach den frühesten Drucken und erreichbaren Handschriften wiedergibt. Immerhin erachtete ich es als unerlässliche Vorbedingung meiner Studie, selber auf die Erstdrucke zurückzugreifen, um die Wandlungen innerhalb der Gruppen zu verfolgen. Durch die ausserordentliche Zuvorkommenheit der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf war es mir möglich, in die Originaldrucke Einblick zu erhalten und die Erstausgaben von Heinrich Heines Gedichten mit den spätern Sammlungen zu vergleichen.

Ich genüge nicht nur einer angenehmen Pflicht, sondern wirklichem Bedürfnis, wenn ich der Leitung des Düsseldorfer Heine-Archivs, sowie allen, die mir mit Rat beigestanden sind, nämlich meinen hochverehrten Lehrern Harry Maync, Samuel Singer und Jonas Fränkel, meinen vollen Dank ausspreche.

Urs W. Belart.

Inhalt.

	Seite
Die Anordnung lyrischer Sammlungen im 19. Jahrhundert	9
Heines Aeusserungen zum Aufbau von Gedichtzyklen	16
« Buch der Lieder ».	
I. Die « Jungen Leiden »	21
II. Das « Lyrische Intermezzo »	36
III. Die « Heimkehr »	46
IV. Die « Nordsee »	62
« Neue Gedichte ».	
I. Zur Entstehung	70
II. « Neuer Frühling »	73
III. « Verschiedene »	77
IV. « Romanzen »	85
V. « Zeitgedichte »	90
« Romanzero ».	
I. Ueberblick	98
II. « Historien », 1. Buch	99
III. « Lamentationen und Lazarus », 2. Buch	106
IV. « Hebräische Melodien », 3. Buch	111
« Gedichte 1853 und 1854 ».	116
Schlusswort	122
Literaturangaben	128

Berichtigungen:

Seite	76,	Zeile 16	Lies:	gehabt.
,,	91	,, 18	,,	wir.
,,	92	,, 22	,,	Blösse.
,,	110	1. Anm.	,,	pag. 98 Anm.

Die Anordnung lyrischer Sammlungen im 19. Jahrhundert.

« Am Ende kommt es auf eins heraus, wann und wo man etwas ausgesprochen hat, wenn man es nur überhaupt einmal ausspricht. Mögen die einzelnen Werke immerhin Fragmente bleiben, wenn sie nur in ihrer Vereinigung ein Ganzes bilden », schreibt Heine in der Nachrede zur « Harzreise ».[1])

Während seines ganzen Lebens trachtete er danach, seine Werke in geschlossener Ausgabe zu sammeln. Die Bemühungen sind leicht verständlich. Mehr als irgend einem andern musste es ihm darauf ankommen, seine Gedanken und Einfälle vereinigt zu sehen, verstreuten doch die Zeitungen die Aufsätze und Ideen des Feuilletonisten Heine in alle Winde.

Trotz vieler Anstrengungen aber ist es ihm infolge der Widerstände seines Verlegers nicht gelungen, das Ziel zu erreichen. Umso grössere Sorgfalt wandte er daher der Anordnung seiner Gedichte zu. In folgerichtiger Aneinanderreihung schuf er aus ihnen Gruppen, Zyklen und Bücher.

Die Betrachtung dieser Sammlungen dürfte uns in verschiedener Hinsicht bereichern: In der Erkenntnis der Ziele, nach denen der Dichter strebte, in der Erkenntnis seiner seelischen Beschaffenheit und überdies im Verständnis gewisser Gesetze lyrischen Schaffens überhaupt.

Was vom Menschen übrig bleibt, ist das Werk. Was allein nach seinem Tode Zeugnis ablegt von seinem Leben und Wirken, sind seine Taten. Diese gilt es zu werten, einzuordnen in den Geistesbau unserer Kultur. Die kleinen und grossen Mängel ihres Erzeugers aber, seine Vorzüge, sie sind für uns nur von Bedeutung, insofern sie sich in der Dichtung widerspiegeln, sie zu beeinflussen vermochten.

Gewiss ist « der Ausgangspunkt des poetischen Schaffens immer die Lebenserfahrung, als persönliches Erlebnis oder als Verstehen anderer Menschen, gegenwärtiger wie

[1]) Werke IV/78.

vergangener und der Geschehnisse, in denen sie zusammen wirkten. »[1]) Aber dieses Erlebnis ist nur der Rohstoff, aus dem erst Phantasie und Stimmung des Dichters das Kunstwerk schaffen. Die Stimmung, d. h. im Sinne Benedetto Croces die Lyrik des Dichters, trägt uns aus der irdischen stofflichen Sphäre des Erlebens in die weit darüberliegende der Kunst. Darum ist jedes lyrische Gedicht eine Welt für sich. Es hat seine eigene Daseinsberechtigung. Wird es in ein ganzes Gefüge eingebaut, so weisen ihm einzelne seiner Werte den Platz an. Diese werden in helleres Licht gerückt; andere, nicht minder schöne vielleicht, verdunkelt. Gewisse Einzelvorzüge fallen also dem höhern Ganzen zum Opfer. Jedenfalls erhält die Komposition als solche den Vorrang vor dem Gedicht. Vielfach bedeutet daher ein derartiges Vorgehen Verzichtleistung von Seiten des Dichters, weshalb sich hier seine Wesensart am tiefsten offenbart. Darum soll uns nicht in erster Linie der Dichter Aufschluss geben über sein Gedicht, sondern umgekehrt das Werk über den Dichter; denn der Kampf um Heine und die Verkennung seines Wertes bestehen ja vorwiegend in der Anwendung der falschen aesthetischen Theorie, die das Werk mit dem Privatleben des Dichters identifiziert. Die einzelnen Gedichte aber werden nicht an und für sich, sondern gemäss dem Endziel, die Komposition der Sammlungen klar zu legen, im Zusammenhang mit ihrer engern und weitern Umgebung betrachtet werden müssen.

Dieses Verfahren ist keineswegs neu. Der erste, der es anwandte, ist Wilhelm Scherer. Seine Untersuchung trägt den Titel:

« *Ueber die Anordnung Gœthescher Schriften* ».[2])

Die Arbeit ist entstanden als Protest dagegen, dass die Herausgeber von Gœthes klar vorliegendem Plan abwichen, die von ihm gegründeten Gruppen auseinandernahmen, und den von ihm gewollten Zusammenhang zerstörten. Denn, wie zu erwarten, ist Gœthe auch in der Anordnung seiner Werke immer Künstler. Verwandtschaft des Motivs, der Form, des Stils hält benachbarte Stücke zusammen. Allmähliche Uebergänge vom Nahen zum Fernen, vom Bekannten zum Geheimnisvollen führen bedeutende Gedanken mit sich. Am deutlichsten tritt dieser bewusste Formwille in den Gedichtsammlungen zu Tage.

---

[1]) Wilhelm Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig und Berlin 1922. pag. 197.

[2]) Vergleiche die Gœthe-Jahrbücher, Bände III, IV, V.

Wie Scherer überzeugend nachweist, hat Gœthe seine Lyrik nach Gruppen geordnet. Diese Gruppen können aber nicht mit Begriffen rein umschrieben, sie können nicht verstandesmässig aufgelöst werden: sie behalten stets etwas Fliessendes, etwas Zufälliges im Kleinen, bei der höchsten Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit im Grossen. Immerhin hat Scherer versucht, die Gruppen nach den vorwiegenden Motiven der einzelnen Gedichte zu benennen, und er kommt zu folgendem bedeutsamen Ergebnis: « Schon die Namen der Gruppen zeigen, welchen Gang Gœthe im allgemeinen einhielt: Von kindlichen Spielen, von jugendlichen Freuden und Schmerzen, durch Rastlosigkeit, durch Lebens- und Liebessturm zum Frieden! Beruhigung, schöner, beglückender Besitz; das ist das Ende. Eine symbolische Reihe steht vor uns, eine typische Entwicklung, wie sie unzähligemal vorkommt, und jedesmal eine sittliche und aesthetische Erhebung mit sich führt. — — —

Lassen wir die Gedichte rein auf uns wirken wie die Lebensdokumente eines Unbekannten, so werden wir vorwärts geführt wie in einer Biographie, einem Roman. »[1])

Welch grossen Wert Gœthe der Komposition seiner Schriften beimass, zeigt uns neben Scherers Textuntersuchung sein eigenes Zeugnis. In einem Brief an Schiller schreibt er über die Zusammenstellung der « Lieder »: « Zu einer solchen Redaction gehört Sammlung und eine gewisse allgemeine Stimmung. Wenn ich noch ein paar Dutzend neue Gedichte dazuthun könnte, um gewisse Lükken auszufüllen und gewisse Rubriken, die sehr mager ausfallen, zu bereichern, so könnte es ein recht interessantes Ganzes geben. Doch wenn ich nicht Zeit finde, das Publikum zu bedenken, so will ich wenigstens so redlich gegen mich selbst handeln, dass ich mich wenigstens von dem überzeuge was ich thun sollte, wenn ich es auch gerade jetzt nicht thun kann. Es gibt für die Zukunft leitende Fingerzeige. »[2])

Ebenso hat Gœthes Freund Schiller die Ausgabe seiner Gedichte sorgfältig vorbereitet, was aus seinen Briefen an Körner ersichtlich ist. Auch verfolgte er die Redaktion der Lyrik Gœthes mit grossem Interesse und tätigem An-

---

[1]) Gœthe-Jahrbuch, Band IV, pag. 52.
[2]) Gœthe-Jahrbuch, Bd. V, pag. 257.

teil. So zeigt uns denn seine eigene Sammlung,[1]) wie Gustav Kettner in seinem Aufsatz, betitelt

« *Die Anordnung der Schillerschen Gedichte* »,

darlegt,[2]) « eine sehr sorgfältige, mit künstlerischer Berechnung durchgeführte und im ganzen klar erkennbare Gliederung. Der chronologische Gesichtspunkt tritt naturgemäss zurück. Auch die Anordnung nach Gattungen ist nicht durchgeführt. Wohl aber ist Schiller darin dem Vorbilde Gœthes gefolgt, dass er wie dieser einen innern Zusammenhang zwischen den einzelnen Gedichten herzustellen bemüht war. In möglichster Abwechslung der metrischen Form stellte er concretere und abstactere Gedichte in der Weise zusammen, dass eine gewisse Lebensstimmung, eine allgemeine Wahrheit in Lebensbildern und Betrachtungen von den verschiedensten Seiten aus illustriert wurde. »

Haben Gœthe und Schiller nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch ihre Ansichten über die Anordnung lyrischer Sammlungen kund gegeben, so besitzen wir von

Uhland

keine nennenswerten Aussprüche oder Briefstellen. Aber auch er wusste die Wichtigkeit dieser Fragen zu würdigen. Deutlich weist Hermann Schneider auf die treffliche Lösung des Problems durch den Dichter hin.[3]) Seine Anordnung scheint vom Grundsatz durchdrungen, dass vom minder Bedeutenden zum Bedeutendern aufgestiegen wird. Die Gattung, in der Uhland die reifsten Früchte hervorgebracht hat, Ballade und Romanze, bildet den Abschluss. In den Sonetten ist gegenüber der ersten Abteilung « Lieder » wenigstens eine Vertiefung erzielt. Als anspruchslosere Einschiebsel, gewissermassen zur Atempause, folgen den beiden Hauptgruppen je ein Häuflein Sinngedichte und dramatische Dichtungen. Hervorzuheben ist besonders der kunstvolle Aufstieg innerhalb der einzelnen Kategorien. Hier scheint der Dichter darnach getrachtet zu haben, dem Leser keinen zu grossen gedanklichen oder die Stimmung gefährdenden Sprung zu-

[1]) Gedichte von Friedr. Schiller, Leipzig 1800 und 1803 bei S. Lebrecht.

[2]) Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, 3. Bd. 1890, pag. 128—173.

[3]) Uhland. — Leben, Dichtung, Forschung — von Hermann Schneider spez. pag. 179 ff.

zumuten und Eintönigkeit zu ersparen. Oft sind es sehr feine Fäden, die sich von einem Gedicht zum andern ziehen. So gut wie nie fehlt die Verbindung, obschon sie nicht immer leicht aufgedeckt werden kann.

Alle grossen Lyriker also, die vor Heine oder gleichzeitig mit ihm lebten — auch Eichendorff, Bürger, Wilhelm Müller, Chamisso — haben auf die künstlerische Gruppierung ihrer Werke Wert gelegt. Und unsere beiden bedeutendsten Schweizerdichter

Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer

sind nicht achtlos an diesen Fragen vorübergegangen. Keller allerdings, dem naturwüchsigen, aus dem Vollen schöpfenden, fehlte die Geduld, die Gedichte bis ins Einzelne logisch aneinanderzureihen. Aber auch bei ihm finden sich starke Anläufe und weitgehende Zusammenhänge, obschon er Storm gegenüber entschuldigend bemerkt: « Die 32 Gedichtbogen enthalten kein Kompendium der Logik, was ich absichtlich so gelassen habe, da das Leben mir so gewesen ist. Dafür sind's Verse! »[1]) Dass ihn dennoch Unterlassungssünden quälten, bezeugen die weitern Zeilen vom 26. März 1884: « Was meine eigene gereimte oder geverste Dichterei betrifft, so hat dieselbe unerwarteterweise ein ziemliches Geräusch gemacht und in der Beurteilung fast noch mehr Widersprüche erfahren als sie selbst enthält, sodass das böse Gewissen, das mich plagte, gerade hiedurch einigermassen beruhigt wurde. »[2])

War Keller mit seiner eigenen Leistung nicht ganz zufrieden, so schätzte er dafür die Sammlung C. F. Meyers umsomehr. Schon bevor Meyer diese herausgab, schrieb Keller an Storm, es werde wahrscheinlich das formal schönste Gedichtbuch sein, das seit Dezennien erschienen sei.[3]) Walter Brecht war es vorbehalten, die geheimsten Feinheiten der Meyerschen Kompositionstechnik zu ergründen.[4]) In meisterhafter Weise hat er in seinem nur zu umfangreichen Buche nachgewiesen, dass für C. F. Meyer, dem nach hartem Ringen Michelangelo zum Vorbild seines Schaffens geworden war, die Komposition als architektonischer Gesamtaufbau höchstes Ziel werden

---

[1]) Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfr. Keller, hrg. von Albert Köster, Berlin 1924. Vergl. Brief vom 21. Sept. 1883, pag. 134.

[2]) Ebenda, pag. 139.

[3]) s. a. a. O. Brief an Storm vom 29. Dez. 1881, pag. 98.

[4]) Conrad Ferdinand Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung von Walther Brecht. Wien und Leipzig 1918.

musste. Meyer kann kein Chaos, keine Unordnung, keine Ungesetzmässigkeiten vertragen. Durch Zusammenraffen aller Kräfte nur rettete er sein Leben vor dem Zerfliessen. Selbstzucht und Wille zur Harmonie auch waren es, die ihm am Ende seines Schaffens die Lyrik zum Kunstwerk formen halfen.

Den nie erlahmenden bewussten Willen ihres Schöpfers spüren wir auch in den Dichtungen eines dritten Schweizers,

Carl Spittelers,

der ein halbes Menschenalter nach Meyer ins literarische Leben eingetreten ist. Auch bei ihm finden wir die Neigung zur Bildkunst um der Anordnung willen.[1]) Auch bei ihm Vorliebe für zyklische Anordnung, in den « Schmetterlingen », den « Literarischen Gleichnissen », den « Balladen » und den « Glockenliedern ». Ja, Spitteler hat sogar, wie Emil Ermatinger erwähnt, « einmal ausdrücklich erklärt, dass einer Sammlung von verschiedenartigen Gedichten die künstlerische Einheit fehle: « Das Buch habe kein anderes Band als den Einband ». Dagegen erachte er die Zusammenstellung möglichst gleichartiger Erzeugnisse, den Zyklus, für ein höheres Sammelprinzip, und die gleichartigen Gedicht- und Musiksammlungen seien die beglükkendsten. »

Abweisend der Zeit gegenüber wie Spitteler, verwandt mit ihm in der Anbetung der plastischen Schönheit, ist sein Zeitgenosse

Stefan George.

Die Sprache ist für ihn, wie Friedrich Gundolf mehrfach betont,[2]) « das nährende und tragende, das seelische, sinnliche Element, das für Gœthe die Natur, für Schiller etwa die Geschichte war. » Um der Sprache, um des Formens willen hat er fremdländische Dichtungen übersetzt. Ihm ist die Hochhaltung der Form angeboren. In seinem Werk ist nur das vorhanden, was für die Gestalt unbedingt notwendig ist. Darum sind seine Dichtungen von der « Algabal » an ganz durchseelte Gestalt, ganz durchlebter Raum. Allen eignet eine Zentralidee. Vom Mittelpunkt aus sind sie gearbeitet und daher unter dem Bilde der Kugel zu begreifen. Am Vollkommensten — technisch, weil er alle Stimmung gebenden und gedanklichen Mittel be-

---

[1]) Emil Ermatinger: « Die deutsche Lyrik ». Zweiter Teil. Berlin 1921, pag. 213 ff.

[2]) George von Friedr. Gundolf, Berlin 1921. Spez. pag. 50.

herrscht, inhaltlich, weil er seinen Gott leibhaftig gefunden hat — kommt diese Art seines Schaffens im « Siebenten Ring » zur Geltung. « Maximin » ist die Mitte des « Siebenten Ringes ». Von ihm hin, zu ihm her, runden sich die andern Gedichtskreise des Werks, und das Licht, das ihm entstrahlt füllt auch sie in grösserer oder geringerer Nähe. »[1])

Gestalten und leben ist bei George eins. Mit fremdartigen Zeichen sind seine Werke geschrieben. Ihre äussere Erscheinung schon soll von einem seltenen feierlichen Kult zeugen. Fremdartig ist seine Kleidung. Bewusst sondert er sich durch Tun und Dichten ab von der materiellen Wirklichkeit des Tages. Ganz anders lebt und denkt

Detlev von Liliencron.

Ihm fehlt die Stetigkeit und die Kraft sein Schaffen nach einem bestimmten Ziel zu lenken, dem er alles opfert. Als Offizier geniesst er und macht Schulden. Als Dichter darbt er und macht Schulden. Das Versemachen scheint ihm überhaupt « ordinär ». Er arbeitet nicht aus der Distanz. Noch heiss vom Erleben, sei es vom Ritt übers blutige Schlachtfeld, sei es von einer Nacht bei einem schönen Weibe, geht er an die Abfassung seiner Gedichte. Sie alle sind Gelegenheitsschöpfungen, und um sie als solche zu kennzeichnen, reihte er sie weder in ein gedankliches noch in ein stoffliches System ein, sondern würfelte sie bewusst und mit Willen bunt durcheinander. Im Leben wie im Dichten trennt ihn eine weite Kluft von allen andern Lyrikern, die wir hier kennen lernten. Seine Gedichte sind naturgetreue Ausschnitte, Momentbilder aus seinem eigenen Leben, das nicht eben und gerade verlief, sondern in Sprüngen und Zickzacklinien, die wir in den Gedichtsammlungen verfolgen können. In seinem Buche über Liliencron kommt Harry Maync auch auf die Anordnung der Lyrik zu sprechen und schreibt darüber[2]): « Fast alle Töne, die ihm überhaupt gegeben sind, erklingen schon in seiner ersten Sammlung. Und alle seine Sammlungen gleichen sich sehr. Aehnlich wie Eichendorff immer derselbe ist, ob er nun seine Gedichtgruppen Wanderlieder, Sängerleben oder Frühling und Liebe nennt, so bezeichnet auch die Folge der Liliencronschen Lyrikbände mit ihren verschiedenartigen Titeln: Kampf und Spiele,

[1]) Ebenda, pag. 220.

[2]) Harry Maync: Detlev von Liliencron, 2. Auflage, Berlin 1922, pag. 48 f.

Kämpfe und Ziele, Nebel und Sonne, Bunte Beute, Gute Nacht, keine in sich geschlossenen Sondergebilde, sondern zeigen alle mehr oder weniger übereinstimmend den ganzen Liliencron in seiner reichen Fülle, seinem kaleidoskopisch bunten Wechsel. Im Gegensatz zu Gœthe, Uhland, Geibel, C. F. Meyer und andern Lyrikern, die grossen Wert auf eine sinnvolle Anordnung und Abstimmung ihrer Gedichtsammlungen gelegt haben, hat Liliencron dergleichen ausdrücklich abgelehnt. Seine Lyrik ist ein ungeordnetes Durcheinander von hunderten « kunterbunter Kantusse ». Er wollte nicht von einem Gedicht zum andern überleiten, sondern jedes sollte als Ganzes und Abgeschlossenes für sich wirken. Zu diesem Zwecke stellte Liliencron mit Absicht gerade die wesensverschiedensten hart nebeneinander und ging auf steten Wechsel der Stimmung aus. — — — Die ganze Welt war sein Stoff, aber ihre unerschöpfliche Fülle in sorgsam abgesteckte Stoffkreise einzudämmen, widerstrebte ihm. »

Aehnlich aber wie Liliencron in seinen Vorlesungen oft mit burschikosen Wendungen von Pathos und Tragik zu Leichterem überzuspringen beliebte, folgte auch Heine in seinen Prosaschriften oft irgendeinem Gedankengang, der mit dem eigentlichen Thema wenig oder nichts zu tun hatte. Umso erstaunlicher ist es daher, aus Heines Briefen zu entnehmen, dass er nicht nur viel Zeit und peinliche Sorgfalt auf das Ausfeilen und auf die Abrundung der einzelnen Gedichte verwendete, sondern auch auf Geschlossenheit und folgerichtigen Aufbau all seiner Sammlungen den grössten Wert legte.

Heines Aeusserungen zum Aufbau von Gedichtzyklen.

Die Briefsammlungen Gœthes, Schillers, Körners und vieler anderer bieten dem Leser wahren Genuss und vielseitige Belehrung, da sie sich mit Kunst, Wissenschaft und Hinweisen auf eigene Arbeiten und Dichtungen befassen. Die Briefe Heines sind im Gegenteil recht dürftig. Sie enthalten seitenlange, alltägliche Prosa und peinlich berührende Auseinandersetzungen und Streitigkeiten mit dem Verleger, aber im Verhältnis zu ihrem Umfang verschwindend wenig Hinweise auf Werke und Gedanken des Dichters.

Umso grössern Wert müssen wir daher der Tatsache beimessen, dass Heine sich in seinen Briefen immer und immer wieder der Frage der Komposition seiner Gedichte zuwendet.

Die erste Bemerkung über das Problem treffen wir in einem Briefe an Varnhagen von Ense, der das Datum trägt: Lüneburg, den 24. Oktober 1826.[1]) Sie heisst: « Meine Flegeljahrgedichte, das Intermezzo, die Heimkehr und zwei Abtheilungen von Seebildern werden einen schönen Band ausmachen, der Anfang und Ende meines lyrischen Jugendlebens enthält. — — — Versteht sich, viele Gedichte werden fortgelassen, viele verändert und viele hinzugefügt. Bei Ihrer Literatur-Erfahrung können Sie mir am besten darüber Auskunft geben, wie ich es da anzufangen habe. »

Fast um dieselbe Zeit findet sich in einem Schreiben an den Jugendfreund Merckel eine ähnliche, noch weit ausführlichere Stelle:[2]) « Einige Freunde dringen darauf, dass ich eine auserlesene Gedichtsammlung, chronologisch geordnet und streng gewählt, herausgeben soll, und glauben, dass sie ebenso populär wie die Bürgersche, Gœthesche, Uhlandsche usw. werden wird. Varnhagen gibt mir in dieser Hinsicht manche Regeln. — — Und dieses Buch würde mein Hauptbuch sein und ein psychologisches Bild von mir geben. — Die trüb-ernsten Jugendgedichte, — das « Intermezzo » mit der « Heimkehr » verbunden, reine blühende Gedichte, z. B. aus der « Harzreise » und einige neue und zum Schluss die sämtlichen kolossalen Epigramme. Hör doch 'mal aus Campe heraus, ob ihm solch ein Plan nicht missfällt, und ob er solchem Buch, — es wär' keine gewöhnliche Gedichtsammlung — Absatz verspricht — ist das nicht der Fall, so wird dieser hübsche Plan aus meinem Gedächtnis gelöscht. Ich nenne ihn hübsch, weil ich noch manchen hübschen Einfall damit verbinde, indem ich, das Publikum kennend, ihn an dessen Tagesinteresse zu knüpfen wüsste; ich hätte doch keine leichte Arbeit, z. B. die Vorrede. »

Deutlich zeigen diese eingehenden Darlegungen, dass sich Heine offenbar schon seit längerer Zeit mit dem Problem des Aufbaues lyrischer Sammlungen befasst hatte. Und wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, dass er von jeher der Komposition seiner Gedichte die grösste Aufmerksamkeit geschenkt hat. Diese Vermutung werden wir im weiteren Verlaufe der Untersuchung reichlich bestätigt finden, obschon sich in den Jugendbriefen keine Belege zur Stützung derselben auftreiben lassen. Die Sicherheit aber, mit der sich der Dichter hier ausspricht, die Selbst-

[1]) Briefe, Bd. I, pag. 448.
[2]) Briefe, Bd. I, pag. 452.

verständlichkeit, mit der er den Erfolg des neuen Buches voraussagt, nennt er es doch sein Hauptbuch, dürften Beweise genug in sich enthalten.

Nach Jahresfrist schon kann Heine das « Buch der Lieder », denn um die Redaktion dieses Werkes handelt es sich, an Frau von Varnhagen verschicken mit der bescheidenen Aeusserung:[1]) « Es ist nichts als eine tugendhafte Ausgabe meiner Gedichte ». Und dem Jugendfreund Moses Moser gegenüber bemerkt er scheinbar gleichgültig: « Das ,,Buch der Lieder'' ist nichts als eine Gesamtausgabe meiner bekannten Gedichte. — — — Es ist wunderbar ausgerüstet und wird wie ein harmloses Kauffarteischiff unter dem Schutze des zweiten Reisebilderbandes rüstig ins Meer der Vergessenheit hinabsegeln. »

Anfangs scheint das « Buch der Lieder » denn auch tatsächlich keinen grossen Anklang gefunden zu haben. Fast zehn Jahre vergingen, ehe die erste Auflage vergriffen war. Dann aber mehrte sich der Absatz in rascher Folge. Wie aus den Briefen Heines ersichtlich ist, überwachte er die Neudrucke mit der gründlichsten Aufmerksamkeit.

Aber nicht nur dem « Buch der Lieder », obschon er von dieser Sammlung am meisten spricht, sondern auch allen anderen Gedichtbänden widmete der Dichter die grösste Sorgfalt und suchte fortwährend, sie durch Umänderungen zu verbessern. So schreibt er zum Beispiel in einem Brief an Campe in Bezug auf die « Neuen Gedichte »:[2]) « Vorher (d. h. vor der Gesamtausgabe) hätte ich Lust, den zweyten Band des Liederbuches endlich herauszugeben, aber in ganz anderer Gestalt, als früher projektiert, und mit anderen Zusammenstellungen; eine neue Höllenmühe für mich, der ich nicht gern abschreibe. »

Vier Monate später hat er seine Ansicht schon wieder geändert und meint:[3]) « Die Gedichte werde ich nicht so bald herausgeben, da ich im Zuge bin, die schwachen durch neue und bessere zu ersetzen, und überhaupt ein Buch liefern will, wo ich sicher bin, dass es in Vergleichung mit dem ,,Buch der Lieder'' nicht den Kürzern zieht. »

Ueber den « Romanzero » endlich urteilt Heine Campe gegenüber bei Zusendung eines Planes zur Gesamtausgabe so:[4]) « Sie wissen, wie der ordnende Geist zu mei-

[1]) Briefe Bd. I, pag. 480 (19. Oktober 1827).
[2]) Briefe, Bd. II, pag. 386.
[3]) Briefe, Bd. II, pag. 393 (an Campe, 28. Febr. 1842).
[4]) Briefe, Bd. III, pag. 258 (18. März 1852).

nen Haupt-Eigenschaften gehört. Sie werden es noch jüngst bei der Herausgabe des « Romanzero » bemerkt haben, der gewiss unendlich verloren hätte, wenn ich nicht der äussern Anordnung viel Zeit und Nachdenken schenkte. Die Gedichtsammlung so vieler deutscher Dichter würde das Publikum mehr anziehen, wenn sie nicht durch Anarchie der Anordnung den barbarischen Geist ihrer Verfasser verriete. »

Von sich selber sagt der Dichter stolz und einfach:[1]) « Sie wissen, ich bin ein grosser Meister in der Anordnung. »

An vielen Stellen spricht Heine somit voll Selbstlob von seinen Gedichtsammlungen. Nirgends aber verrät er die Gesichtspunkte, nach denen er gearbeitet hat. Sie aufzudecken ist das Ziel dieser Untersuchung. Die Gefahr liegt nahe, dass dabei manches aus den Sammlungen herausgelesen wird, was der Dichter nicht bewusst hineingelegt hat. Um dem Vorwurf, der gegen allfällige Ideenkonstruktionen sich erheben könnte, zuvorzukommen, möchte ich nicht unterlassen, die treffenden Schlussworte der oben erwähnten Abhandlung Scherers hier anzuführen.[2]) Sie haben auch für die vorliegende Untersuchung volle Geltung.[3])

« Es kann nicht fehlen, dass Betrachtungen wie die vorstehenden zuweilen über das Ziel hinausschiessen, d. h. dass sie Absichten vermuthen, die der Dichter nicht wirklich gehabt hat. Aber man darf behaupten, dass sie schwerlich etwas enthalten, was sich der Dichter nicht gerne gefallen lassen würde. In der Kunst werden mit den Hauptzwecken oft Nebenzwecke erreicht, an welche der Künstler selbst von vornherein nicht dachte, die ihm nachträglich zum Theil auffallen, zum Theil aber auch nicht zum Bewusstsein kommen mögen. Die Betrachtung des spätern Liebhabers wird dann immer im Sinne des Künstlers handeln, wenn sie alle Vortheile seines Verfahrens aufdeckt; aber sie kann sich nicht anmassen, Haupt- und Nebenzwecke, bewusstes Streben und zufälliges Erreichen überall zu scheiden. Die Mannigfaltigkeit möglicher Beziehungen schmückt alle Kunstwerke. Auch in der Poesie folgt man der Führung der Linien mit Entzük-

---

[1]) Briefe, Bd. III, pag. 280 (an Campe, 12. Aug. 1852).
[2]) siehe oben pag. 10.
[3]) Gœthe-Jahrbuch, Bd. III, pag. 170 ff.

ken; sie laufen hinüber und herüber; sie durchkreuzen sich; und wer will sagen, welche Schönheiten, die wir entdecken, der Künstler selbst gesehen und gewollt hat? Wir dürfen ihm darin jedoch eher mehr, als weniger zutrauen. Denn mühelos wird in der Kunst selten etwas erreicht, und hinter jeder Schönheit des Kunstwerkes dürfen wir in der Regel einen Gedanken des Künstlers vermuthen.»

Buch der Lieder.

I.

Die « Jungen Leiden ».

Die Gedichtsammlungen der meisten Lyriker sind das Ergebnis reifen Kunstverstandes und daher erst in vorgeschrittenem Lebensalter entstanden. Heine hat sein erstes Werk, das « Buch der Lieder », schon als junger Mann geschaffen und nie mehr geändert. Wie es entstanden, hat er selber in den angeführten Briefen dargelegt. Es ist eine Vereinigung früherer Ausgaben. Vier Veröffentlichungen sind ihm vorangegangen. Die erste, aus deren Umarbeitung die « Jungen Leiden » erwuchsen, ist 1822 erschienen und trägt den Titel: « Gedichte » von H. Heine. Sie zerfällt in vier Abteilungen: Traumbilder, Minnelieder, Romanzen, Sonette. Hier schon bemühte sich der junge Dichter, Wesensgleiches zusammenzustellen. Der Aufbau geschah nach Gattungen.

Bei ihrer Aufnahme ins « Buch der Lieder » wurden diese Gruppen starken Aenderungen unterworfen und manches getilgt, was dem geläuterten Geschmack ihres Autors nicht mehr genügte. Den Titel « Minnelieder » unterdrückte er vollkommen, und die süsslichen Gedichte dieser Abteilung fielen zum grossen Teil unter den Tisch. Auch die « Romanzen » und « Sonette » wurden beschnitten. Mehrere ihrer Lieder gingen in andere Zyklen, ins « Lyrische Intermezzo » und in die « Heimkehr » über.

Nur die « Traumbilder » übernahm Heine alle, ohne im geringsten an der Reihenfolge zu rühren. Ja, diese Abteilung wählte er sogar als Muster für die Schaffung der zweiten Gruppe. Den Kern der « Traumbilder » enthalten die Gedichte 3 und 4, die ursprünglich die Titel trugen: « Der Glückwunsch » (3), « Die Traurige » (4). Zu ihnen hin, von ihnen weg führen die andern Lieder. Sie offenbaren das Grunderlebnis Heines, dessen Nachwehen alle seine späteren Dichtungen ohne Ausnahme durchziehen: Verratene, getäuschte Jugendliebe.

In 3:

Im nächtgen Traum hab' ich mich selbst geschaut,

wünscht der Liebende, also der Dichter, übernimmt doch dieser in der Lyrik die volle Verantwortung aller Gedanken und Handlungen, seinem Liebchen unter Tränen Glück zur Verlobung, die es mit einem andern eingegangen ist.

In 4:

Im Traum sah ich ein Männchen klein und putzig,

wohnt der getäuschte Geliebte gar der Vermählung der beiden bei.

In den zwei Gedichten kommt die Symmetrie ausserordentlich stark zum Ausdruck durch doppelte Spiegelung desselben Erlebnisses. In 3 wird das Zusammentreffen mit der Braut, in 4 das mit dem Bräutigam eingehend geschildert. Rein äusserlich fallen diese Traumbilder beim flüchtigen Durchlesen schon durch ihre Form auf. Es sind Sonette. Durch Schärfe und Kürze des Ausdrucks unterscheiden sie sich von den andern Liedern dieses Zyklus. Von diesen enthalten die ersten zwei die Vorbereitung auf das für Heine so tiefgreifende Ereignis. Nummer 2, « Die Wundermaid », deutet in Form einer Traumvision auf den unglücklichen Ausgang dessen, was sich zutragen soll. In mehreren Variationen und durch immer neues, leitmotivartiges Wiederkehren desselben Bildes, erfolgt die Verkündigung des tragischen Schlusses. Immer wieder taucht die gleiche Traumerscheinung auf, « Die wunderschöne, süsse Maid ».

Das erste Gedicht aber, das als Prolog das « Buch der Lieder » eröffnet, schwächt die schaurige Todesstimmung der « Traumbilder » zum Voraus. Es weist darauf hin, dass das Erlebnis des Dichters zum Gedicht geworden ist, dass nur Schatten ihn noch schrecken.

Wie sich der Unglückliche vom Schlage des Schicksals erholt, führen die Gedichte 5—10, die sechs letzten der Abteilung, aus. Nicht durch männliche Tat rafft er sich auf. Das Auskosten der Schmerzen bis in alle Einzelheiten nur kann ihm Erleichterung bringen. Die Geliebte erscheint ihm im Traum (6). Als Entgelt für die Hingabe aber muss sich ihr Buhle der Hölle verschreiben, worauf, parallel der Hochzeit in 4, die nächtliche Trauung durch den Teufel erfolgt (7).

Dem subjektiven Einzelfall schliesst sich eine objektive Schilderung alles Unglücks an, das die Liebe über die Menschen bringt (8).

Die zwei letzten Gedichte der Abteilung aber kehren zum eigenen Leiden zurück, das alle theoretische Kenntnis nicht zu verscheuchen vermag:

Ich muss ja immer streben
Nach der Blume wunderhold;
Was bedeutet mein ganzes Leben
Wenn ich sie nicht lieben sollt? (Tr. 10, Str. 4)

Es ist mehrfach versucht worden, Parallelen zwischen dem Leben Heines und diesen « Traumbildern » herzustellen. Heine selber hat in den « Memoiren » Anlass zu den Nachforschungen gegeben.[1]) Er schreibt dort die Entstehung dieser Gedichte dem Verkehr mit dem « roten Sefchen », der sechzehnjährigen Scharfrichterstochter von Düsseldorf zu. « Sie wusste viele alte Volkslieder und hat vielleicht bei mir den Sinn für diese Gattung geweckt, wie sie gewiss den grössten Einfluss auf den erwachenden Poeten übte, sodass meine ersten Gedichte der « Traumbilder », die ich bald darauf schrieb, ein düsteres und grausames Kolorit haben, wie das Verhältnis, das damals seine blutrünstigen Schatten in mein junges Leben und Denken warf. »

Es ist aber bis jetzt trotz eingehender Forschungen nicht gelungen, auch nur die geringsten Spuren eines Mädchens aufzufinden, auf das diese Stelle Heines bezogen werden könnte.[2]) Und die Hypothese Beyers, Amalie Heine sei das Urbild dieser Lieder, wird durch keinerlei Belege gestützt.[3])

Die Lösung der an sich ziemlich belanglosen Frage wäre für die vorliegende Untersuchung immerhin von gewissem Wert. Sie würde darüber aufklären, ob der Aufbau der « Jungen Leiden » und deren enge Verbindung mit den übrigen Zyklen des « Buches der Lieder » zum Voraus schon durch ein und dieselbe Person der Geliebten nahegelegt war oder nicht.

Da es aber unmöglich scheint, Licht in dieser Frage zu erhalten, so müssen wir uns mit dem einen Resultate begnügen: Dem kleinen Zyklus liegt ein Liebesabenteuer zu Grunde, ein Jugenderlebnis, dessen Heldin, die treulose Geliebte des Dichters, wir nicht kennen. Vom Hintergrund der Scene aus beherrscht sie regierend und leitend die einzelnen Situationen. Enttäuschte Jugendliebe, jugendlicher Ueberschwang arbeiten mit einem fertigen Motiv, mit

[1]) Werke X/353 ff.
[2]) vergl. a. a. O. Moos, pag. 55.
[3]) vergl. a. a. O. Beyer, pag. 46.

dem Motiv der verratenen Liebe. Die logische Verbindung der Tatsache aber, dass die Geliebte nichts von ihm wissen will und dass sie ihn doch gewaltsam an sich zieht, kann nur im Traumbild erfolgen. Anderseits schloss sich Heine bei Anwendung des Traummotives einer damals allgemein herrschenden Zeitstimmung an. Starken Einfluss übten E. T. A. Hoffmanns « Elexiere des Teufels » und die Kunstlehre Friedrich Schlegels auf ihn aus, der sagt: « Es ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen. » Das eben ist romantisch, « was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen, d. h. ganz durch die Phantasie bestimmten Form darbietet. »

Dem Dichter, der sich noch keine eigene Sprache, keinen eigenen Stil errungen hatte, bot die lockere Art der Traumvision willkommene Gelegenheit seine noch fliessenden Gedanken in willkürlicher Folge niederzulegen.

Wie die Form des einzelnen Traumbildes, so ist auch die Komposition der Abteilung sprunghaft. Ein gedanklicher Mittelpunkt ist da (3 und 4), aber er wird nicht zugleich zum stofflichen Zentralpunkt. Nur die Gedichte 2 und 5 entsprechen sich unmittelbar. Beide deuten auf den traurigen Ausgang des Liebeserlebnisses. Alle andern reihen sich unter Missachtung der Entstehungszeiten ohne Symmetrie in lückenhafter epischer Folge an. Sie sind aber zum Vornherein wesensverwandt durch das gespenstische Kolorit, das ihnen allen eignet, durch die Angleichung ans Volkslied und rein äusserlich durch die Grösse ihres Umfanges. Als besonders künstlerische Leistung kann daher die Gruppierung nicht angesprochen werden.

Mehr Selbständigkeit als die erste zeigt die zweite Gruppe der « Jungen Leiden », die « L i e d e r ». Bemerkenswert ist an ihr vor allem das stellenweise Hervorbrechen eines wunderbaren Klangtalents. Die Sprache ist einfacher, der Satzbau durchsichtiger als bei der vorhergehenden Abteilung. Sanfte Klänge heitern das durch die « Traumbilder » verdüsterte Gemüt wieder auf. Schon die Ueberschrift betont den Gegensatz zu den phantastischen, nebelhaften Visionen. Und sind sie auch alle dem gleichen Thema gewidmet wie die Gedichte der ersten Gruppe, so schrecken die « Lieder » doch nicht mehr durch so grelle Kontraste und so scharfe Misstöne wie jene.

Gleich Nummer 1

Morgens steh ich auf und frage:
Kommt feins Liebchen heut?
Abends sink ich hin und klage:
Ausblieb sie auch heut.

In der Nacht mit meinem Kummer
Lieg ich schlaflos, wach;
Träumend, wie im halben Schlummer,
Wandle ich bei Tag (I/28)

weist hin auf Inhalt und Ton aller andern Gedichte, steht gleichsam als Programm obenan. Ueberdies knüpft es an den letzten Vers der « Traumbilder » an: Feins Liebchen, liebst du mich? (I/27). Die drei folgenden Nummern 2—4 enthalten, nur in stärkerer Betonung und weiterer Detailausführung, die gleichen Motive: Ungeduldige Erwartung (2), Zweifel, Resignation (3), hoffnungslose, todbringende Liebe (4). Die Erkenntnis der Hoffnungslosigkeit führt zum Entschluss, den Boden zu verlassen, wo die Geliebte wohnt. In den zwei nächsten Liedern nimmt der Dichter Abschied, nicht ohne der Hartherzigen seinen nahen Tod noch einmal in grellen Farben zu schildern:

Blutquell, rinn aus meinen Augen,
Blutquell, brich aus meinem Leib,
Dass ich mit dem heissen Blute
Meine Schmerzen niederschreib. (I/31).

Nach solch schmerzlichem Abschied finden wir in 7 den unglücklichen Liebhaber auf der Reise. Noch einmal, wie schon in den beiden vorhergehenden Gedichten, denkt er an Tod und Untergang. Aber die gleissende Pracht der goldenen Wellen vermag den ruhiger gewordenen nicht ins Verderben zu locken. Wie schwer es ihm allerdings wird, sich aufrecht zu halten beweist der kleine Vierzeiler:

Anfangs wollt ich fast verzagen,
Und ich glaubt, ich trüg es nie;
Und ich hab es doch getragen —
Aber fragt mich nur nicht, wie? (I/32).

Das letzte Gedicht der Reihe, 9, schliesst als « Nachhall » die « Lieder » ab, nicht organisch allerdings, sondern mehr demonstrativ-gewollt. Es wurde offenbar ausschliesslich für die Sammlung gedichtet. Obschon es in den « Gedichten » nicht am Ende des kleinen Zyklus steht, sondern an drittletzter Stelle, so bildet es doch auch dort den Abschluss der eigentlichen « Lieder ».

Auch diese Gruppe scheint somit nach einheitlichen Gesichtspunkten komponiert worden zu sein, und zwar ist die Anordnung folgende:

1. Prolog, enthält Programm von Inhalt und Stimmung der ganzen Gruppe.	Einleitung; Verbindung mit « Traumbildern ».
2. Erwartung. 3. Resignation, Zweifel, Parallele zwischen Naturstimmung und Seele des Dichters. 4. Hoffnungslose, todbringende Liebe.	Darstellung des Erlebnisses parallel 3, 4, 5 der « Traumbilder ».
5. Abschied und Erinnerung. 6. Abschied und Schmerzausbruch. 7. Reise.	Kampf gegen Niederlage, Todesgedanken.
8. Orientierung über persönlichen Zustand des Dichters. Vierzeiler, wichtig als Beweis der Konzentrationskunst Heines. 9. Epilog, ausschliesslich für Sammlung gedichtet.	Ausklang.

Der Anfänger wendet also das gleiche Schema an wie in der ersten Gruppe. Wie die « Traumbilder » sind die « Lieder » eingefasst und zusammengehalten durch Prolog und Epilog, die einen kleinen Rahmen um das Ganze bilden. Innerhalb dieses Rahmens ist wiederum das typische Erlebnis des jungen Heine, die verratene Liebe, dargestellt. Die « Lieder » bringen also inhaltlich wenig Neues, höchstens im letzten Gedicht den Versuch des Dichters, sich frei zu machen von den Qualen und Wahnsinnsschmerzen. Formell zeigen sie grössere Klarheit, starkes Heraustreten des Gefühlsmässigen, Melodischen und Verwendung von Ausdrucksmitteln, die das einzelne Lied gleichsam auf den Moment festlegen, aber noch wenig plastische oder malerische Vollendung, wie wir sie später im « Lyrischen Intermezzo » und in der « Heimkehr » treffen werden. Erinnern wir uns aber, dass die « Lieder » aus der Umarbeitung der « Minnelieder » der « Gedichte von 1822 » hervorgegangen sind, so stellen wir im Aufbau immerhin einen wesentlichen Fortschritt fest.

Vor allem sind 5 Gedichte ganz weggefallen und zwar: Minnegruss — Minneklage — Sehnsucht — Die weisse

Blume — Ahnung[1]). Ihre Weglassung erfolgte wegen ihrer Unvollkommenheit. Anfangs nämlich glaubte Heine, den Ton des Volksliedes dann am besten zu treffen, wenn er dessen Sprachholperigkeiten und archaisierende Wendungen sklavisch nachahme. Auch entsprach das förmliche Ersterben in frommer Minne, die anbetende Verehrung des « wunnevollen Magedein », das süsslich sentimentale Pathos, das die ersten « Minnelieder » charakterisiert, den ganz veränderten Anschauungen des durch neue Erlebnisse gereiften Dichters nicht mehr. Drei andere Gedichte mit der Hauptüberschrift « Die Vermählte » passten infolge ihrer dumpfen Klangfarbe nicht zu den anderen Liedern, weshalb sie schon in der ersten Sammlung als eine Art Anhang ans Ende gestellt worden waren. Jetzt wurden sie ganz weggelassen und fanden ein notdürftiges Unterkommen im « Lyrischen Intermezzo ». Das « Minnelied » « Der Traurige » aber wurde an den Anfang der « Romanzen » gestellt.

Schon einmal hatte Heine versucht, Macht und unglückliche Folgen der Liebe an Dritten darzustellen. Aber im achten Traumbild, betitelt « Der Kirchhof », überwiegt neben Anlehnungen an fremde Vorbilder die Freude am Phantastischen, Spukhaften und verdunkelt das Hauptmotiv. Jetzt kehrt es in klarerer Form wieder in den « R o m a n z e n ». Die Stoffe stammen vorwiegend aus dem Gebiete der Volkssage. Nach freier Wahl greift sie Heine auf. Willkürlich reiht er sie aneinander, sodass dieser Unterzyklus in seiner Gesamtheit den Eindruck eines grossen Durcheinander macht. Bei näherm Zusehen erst erkennt man, dass die Nummern 1—15 durch 2 Bande zusammengehalten werden, die sie verketten. Es sind alles Romanzen im Sinne Aug. Wilh. Schlegels, der diesen Begriff auch auf die Ballade ausdehnte. Seinem Lehrer und Meister ist Heine in diesem Punkte offenbar ohne Zögern gefolgt. Sie stellen, mit Ausnahme von zwei Gedichten, die Folgen unglücklicher, verratener Liebe dar und sind nicht sehr originell, dabei süsslich und melancholisch.

Die « Grenadiere » gehören zum wertvollsten Balladenbestand unserer Literatur. Das Lied ist neben Zedlitzens « Nächtlicher Heerschau » das volkstümlichste Gedicht, das je zu Napoleons Ehren in deutscher Sprache geschrieben wurde. Ein gottbegnadeter Augenblick muss es geschaf-

[1]) Wir finden diese, wie auch alle späteren bei der Umarbeitung weggelassenen Gedichte: Insel-Ausgabe, Werke I/231 ff. und bei Elster: Deutsche Literaturdenkmale Bd. 27, pag. 195 ff.; sowie Werke 2. Auflage, 1. Band, pag. 195 ff.

fen haben. Jedenfalls ist es rätselhaft, wie es dem kaum zwanzigjährigen Jüngling, der Allerpersönlichstes noch recht schülerhaft und unvollkommen formte, gelang, diesen ausser ihm liegenden geschichtlichen Stoff mit solcher künstlerischen Vollendung zu gestalten. Und wie die mittelalterlichen Dome an Gewalt und Erhabenheit noch mehr gewinnen durch die winzigen angrenzenden Häuser und engen Gassen, so wird die herrliche Schöpfung inmitten der « Jungen Leiden » noch gehoben durch einen Kranz der schmerzlichsten Lieder, Romanzen und Sonette. Als einzige Rivalin versucht die Ballade « Belsazar » ihr den Rang streitig zu machen.

Durch den lockern Aufbau der « Romanzen » hat Heine also zweierlei erreicht. Das Aufgreifen und Durcheinanderwürfeln von Motiven aus den verschiedensten Stoffgebieten, dem Rittertum (2, 3, 7, 9, 13, 15), dem Kreis der Städter und Landleute (1, 4, 8, 12) und eigenem Erleben hat ihm ermöglicht, die Liebe als allherrschende Gebieterin zu kennzeichnen. Das lockere, scheinbar wahllose Gefüge rückt die beiden wichtigsten Erzeugnisse seiner frühen Dichtkunst, « Die Grenadiere » und « Belsazar », ins vorteilhafteste Licht. Ausserdem erlaubt es ihm, ohne den Zyklus zu sprengen, noch fünf Gedichte anzuhängen, die wir als « Vermischte Gedichte » bezeichnen müssen, welcher Gattung sie Heine auch ursprünglich zugewiesen hatte. Mit leichtem, neckischem Jugendton verscheuchen sie die düstere Stimmung, welche die Romanzen hervorrufen.

Die Abteilung der « Romanzen » besteht also aus zwei leicht zu scheidenden Teilen:

1. Aus den Romanzen im eigentlichen (Schlegelschen) Sinne mit gleichem Motiv und

2. Aus den Vermischten Gedichten.

Weitere Verbindungen sind nicht vorhanden und bestanden auch nie, weil sich diese Gedichte zu straffer Vereinigung nicht eignen. Darum nahm Heine die Gruppe in derselben Reihenfolge ins « Buch der Lieder » auf, wie sie in den « Gedichten » gestanden hatte. Nur zwei Nummern liess er weg, « Die Weihe » (ursprünglich Nummer 1 der « Romanzen ») und « Ständchen eines Mauren » (zwischen den jetzigen Nummern 11 und 12).[1]) « Die Weihe » gehört zu den zahlreichen katholisierenden Gedichten, die Heine in seiner ersten Jugendzeit verfasste und die er dann alle bis auf kleine Reste wieder vernichtete.[2]) Es ist er-

[1]) Werke I/237/239.
[2]) Wolff, pag. 100.

staunlich, dass sich dieses Gedicht, in dem sich die Madonna auf Bitten des frommen bleichen Knaben in eine liebliche Maid verwandelt, so lange halten konnte und überhaupt in die « Gedichte » aufgenommen wurde. Das andere Gedicht « Ständchen eines Mauren », das eine Ergänzung bildet zur Almansortragödie, hat Heine nach 26 Jahren vollständig umgearbeitet.[1]) Es war also nicht der Inhalt, der ihn bestimmte, die Romanze aus den « Jungen Leiden » auszuschliessen, sondern die Form genügte ihm nicht für den Inhalt, den er im Gegenteil sehr hoch wertete.

Eine Art Anhang zu den « Jungen Leiden » bilden die « Sonette ». Diese metrische Gattung war eine beliebte Ausdrucksart der Romantiker, deren sie sich mit Vorliebe bedienten, weil da gezeigt werden konnte, wie es möglich ist, den Geist in der Form, das Unendliche im Endlichen zu fassen.[2])

In Heines Dichtung stellen sie immer erneute Versuche dar, die verschiedensten Themata in dieser speziellen Art metrischer Einkleidung zu behandeln. Von den vielen Sonetten, die er geschaffen und zum Teil in der Sammlung von 1822 veröffentlicht hatte, nahm er nur eine auserlesene Gruppe ins « Buch der Lieder » auf.

Als Eröffnungsgedicht steht die Widmung an Aug. Wilh. Schlegel. Sie bedeutet den Dank an den, der sein Lehrer gewesen, in dessen Werkstatt er durch mühselige Polierarbeit seinen Gedichten jene Glätte geben lernte, die Eingebung des Genies zu sein scheint, und der ihn zur Veröffentlichung seiner Arbeiten ermuntert hatte.[3])

In zweiter Linie, durch die Tat erst gewinnt ja das Leben Wert für den Dichter, folgen die Sonette an die Mutter. In den « Fresko-Sonetten » aber kommt der Jugendtrotz, die überschäumende Jugendkraft, die sich aufbäumt gegen allen Zwang der Konvention und gegen die Schlechtigkeit und Ungerechtigkeit der Menschen, zum Ausdruck. Aber auch der bittere Schmerz und die Qual des Dichters schreien auf in flammender Anklage wider den Verrat der

---

[1]) Vergl. Anmerkung Werke I/486 und die Umarbeitung des Gedichtes III/332.

[2]) Innerhalb der langen Reihe romantischer Sonette sind die satirischen sehr zahlreich. In Sonetten stritt man für die Berechtigung deutscher Sonette. Arnim trieb das so weit, in 94 Sonetten eine « Geschichte des Herrn Sonet und des Fräulein Sonete, des Herrn Ottav und des Fräulein Terzine » abzufassen (Vergl. Zeitung für Einsiedler). Schlegel benützte die Form hauptsächlich zur Einkleidung von Aphorismen und Rückert als scharfe Waffe im Freiheitskriege.

[3]) Vergl. Heines Brief an Fritz von Beughem, Bonn, 15. Juli 1820. Briefe , Band I, pag. 152 ff.

Geliebten, um schliesslich auszuklingen in sanfter, schicksalergebener Stimmung, in Klage über die eigene Ohnmacht:

Ich möchte weinen, doch ich kann es nicht;
Ich möcht mich rüstig in die Höhe heben,
Doch kann ichs nicht; am Boden muss ich kleben,
Umkrächzt, umzischt von eklem Wurmgezücht.
Ich möchte gern mein heitres Lebenslicht,
Mein schönes Lieb allüberall umschweben,
In ihrem selig süssen Hauche leben —
Doch kann ichs nicht, mein krankes Herze bricht.
Aus dem gebrochnen Herzen fühl ich fliessen
Mein heisses Blut, ich fühle mich ermatten,
Und vor den Augen wirds mir trüb und trüber.
Und heimlich schauernd sehn ich mich hinüber
Nach jenem Nebelreich, wo stille Schatten
Mit weichen Armen liebend mich umschliessen. (I/66).

Mit den drei letzten Versen, die sich am Ende der « Jungen Leiden » finden, erinnert der Dichter nochmals an die Spukgestalten der ersten Gruppe.

Nicht umsonst stehen die « Traumbilder » am Anfang des « Buches der Lieder ». Hier versuchte Heine, die einzelnen Gedichte in Form einer Geschichte aneinanderzureihen und so die Grundlage, eine Art Vorrede gleichsam zu geben für den ganzen Band. Deutlich kommt diese Absicht zum Ausdruck, obschon der Bau noch viele Lücken aufweist. Was die « Traumbilder » in schaurigem Halbdunkel, behandeln die « Lieder » bei hellem Tageslicht. Die Anordnung ist dieselbe, nur muss der Leser bei letzteren noch viel mehr zwischen den Zeilen lesen, als in der ersten Gruppe. Die « Romanzen » unterscheiden sich vom späteren Zyklus gleichen Namens, den wir in den « Neuen Gedichten » treffen werden, vor allem durch ihren vorwiegend subjektiven Gehalt. Die « Sonette » aber beschliessen als eigentliche Schuldichtung die « Jungen Leiden » und nehmen Abschied von den Gedichten, in denen Heine noch stark nach Vorlagen aller Art arbeitete, von dem Zeitraum seines Schaffens, in dem er als Anfänger noch dichterischen Einflüssen von den verschiedensten Seiten unterworfen war.

In der Anordnung des ganzen ersten Zyklus lässt sich demnach die bewusste Komposition nicht verkennen. Die sorgfältige Umarbeitung und Umschmelzung der früheren Gestalt ist dem Ganzen zu Gute gekommen. Immerhin überschreitet der Aufbau das Mass von Einheitlichkeit nicht wesentlich, das wir auch bei andern Dichtern, die der Folgerichtigkeit ihrer Sammlungen lange nicht so viel Zeit und Nachdenken schenkten wie Heine, leicht finden können.

Der Grundsatz, nach epischen Gesichtspunkten aufzubauen, gleichsam eine kleine Geschichte wiederzugeben, liegt deutlich vor, wie auch das Streben nach Sonderung in Gattungen. Beide Absichten wurden nur zum Teil erreicht; weil es ja überhaupt schwer ist, sie zu vereinigen. Auch lag es Heine natürlich daran, möglichst viele seiner Jugendgedichte in die neue Sammlung aufzunehmen, denn das « Buch der Lieder » sollte nach seiner Absicht ein Bild der psychologischen Entwicklung des Verfassers geben.

Junge Leiden.

I.

1.	**Prolog**: Das Erlebnis ist zum Gedicht geworden	Allg. Einl.	Allgemeine Erörterung des Themas; Grundlage für B. d. L.	Traumbilder
2.	Welches Erlebnis? Ein Liebeserlebnis mit tödlichem Ausgang.	Spezielle Einleitung		
3.	Braut	Darstellung des Erlebnisses als Traumphantasie. (Auffallende Symmetrie).		
4.	Bräutigam			
5.	Hochzeit			
6.	Geliebte erscheint im Traum. Hingabe der Seligkeit als Lohn für Vereinigung.	Verratene Liebe		
7.	Nächtliche Trauung durch den Teufel.			
	(Lücke!)			
8.	Macht und unglückliche Folgen der Liebe.	Kirchhofpoesie	Hinweis auf Folgen des Verrates	
9.	Vereinigung mit Traummaid.	Vampyrpoesie		
10.	Der Dichter in eigenen Schlingen gefangen. Anklänge an Ironie, Natur Heines.	Epilog		

II.

1.	Programm von Inhalt und Stimmung der ganzen Gruppe.	Motto		Lieder
2.	Erwartung der Geliebten.	Darstellung des Erlebnisses: Unglückliche Liebe, parallel zu 3, 4 und 5 der «Traumbilder»		
3.	Resignation, Zweifel, Einklang zwischen Naturstimmung und Seele des Dichters.			
4.	Hoffnungslose, todbringende Liebe.			
5.	Abschied und Erinnerung.	Kampf gegen Niederlage, Todesgedanken		
6.	Abschied und Schmerz.			
7.	Reise.			
8.	Orientierung über persönlichen Zustand des Dichters. (Erster Beweis der Konzentrationskunst Heines.)	Ausklang		
9.	Liebe nur erweckt den im toten Buchstaben harrenden Geist zum Leben.			

III.

1.	Der Traurige. Schlägt Romanzenstimmung an und nimmt altes Motiv wieder auf.	Motiv: Unglückliche Liebe			Romanzen im Schlegelschen Sinne	Romanzen
2.	Die Bergstimme. Sehnsucht nach Ruhe.					
3.	Zwei Brüder. Eifersucht bringt ewige Verdammnis.					
4.	Der arme Peter. Unglückliche Liebe treibt zur Verzweiflung.					
5.	Lied des Gefangenen.					
6.	Die Grenadiere. Zeitgeschichtlicher Stoff. Hymne auf Napoleon.			1. Pfeiler		
7.	Die Botschaft. Verrat, Tod.					
8.	Die Heimführung. Verrat, Höllenlohn.	Schaurige Todesstimmung	Verrat, Tod, Kontraste			
9.	Don Ramiro. Katastrophe bei Hochzeitsfest.					
10.	Belsazar. Hereinbrechendes Unglück in fröhliches Gelage. Stoff: Historisch-biblisch.	Visionen		2. Pfeiler		
11.	Der Minnesänger. Prozess des lyrischen Dichtens beim jungen Heine.	Verratene Liebe, Tod				
12.	Die Fensterschau. Macht der Liebe.					
13.	Der wunde Ritter. Verrat bringt Entehrung und Tod.					
14.	Wasserfahrt. Verrat, Tod					
15.	Das Liedchen von der Reue. Verrat, Reue.					
16-20.					Vermischte Gedichte	

IV.

	An A. W. v. Schlegel. Dank an den Lehrer.	Abschied von der Jugend	Schulmässige Uebungen in Sonettform, ohne Wert für Weiterentwicklung		Sonette
	An meine Mutter. Dank an die Mutter.				
	An H. S. Frohe Jugendhoffnung.	Trotzige Vorsätze			
	Fresco-Sonette an Christian S.				
1-3	Jugendtrotz, Auflehnung gegen Schlechtigkeit und Ungerechtigkeit.				
4-7.	Verratene Liebe.	Hinweis auf frühe Wunde die Leben und Wirken mitbestimmen wird			
8.	Hymne an den Freund.				
9.	Klage über eigene Ohnmacht als Folge des Verrates.				

Gedichte.

von H. Heine

Berlin, in der Maurerschen Buchhandlung 1822.

(Inhaltsverzeichnis nach dem Originaldruck.) *1.

Traumbilder.

	Die Wundermaid	: Ein Traum gar seltsam schauerlich	II
	Der Glückwunsch	: Im nächtgen Traum hab ich mich selbst geschaut	III
	Die Trauung	: Im Traum sah ich ein Männchen etc.	IV
	Die Hochzeit	: Was treibt und tobt mein tolles Blut?	V
	Der Kampf	: Im süssen Traum bei stiller Nacht	VI
	Die Brautnacht	: Nun hast du das Kaufgeld usw.	VII
	Der Kirchhof	: Ich kam von meiner Herrin Haus	VIII
	Die Blasse	: Ich lag und schlief, und schlief recht mild	IX
	Das Erwachen	: Da hab ich viel blasse Leichen	X

Minnelieder.

=	Minnegruss	: Die du bist so schön und rein (Nachl.)	I
=	Minneklage	: Einsam klag ich meine Leiden (Nachl.)	II
=:	Sehnsucht	: Jedweder Geselle sein Mädel am Arm (Nachl.)	III
	Erwartung	: Morgens steh ich auf und frage	I
	Ungeduld	: Es treibt mich hin, es treibt mich her	II
	Das Wörtlein Liebe	: Ich wandelte unter den Bäumen	III
	Holzmeyer	: Lieb Liebchen, leg's Händchen aufs Herze mein	IV
=	Die weisse Blume	: In Vaters Garten heimlich steht (Nachl.)	IV
	Lebewohl	: Schöne Wiege meiner Leiden	V
	Abfahrt	: Warte, warte, wilder Schiffmann	VI
	Auf dem Rhein	: Berg und Burgen schau'n herunter	VII
=:	Ahnung	: Oben wo die Sterne glühen (Nachl.)	V
	Nachhall	: Mit Rosen, Zypressen und Flittergold	IX
*	Der Traurige	: Allen tut es weh im Herzen (Romanzen)	I
"	Die Vermählte	: 1) Wie die Wellenschaumgeborene 2) Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht 3) Ja, du bist elend, und ich grolle nicht	Lyr. Interm. XVII - XIX

*1. Vollständig ausgeschiedene Gedichte: =
In spätere Sammlungen aufgenommene: "
In andere Abteilungen der jungen Leiden übergegangene: *
Die römischen Zahlen zeigen die Reihenfolge im « B. d. L. » an.

Romanzen. *1.

:= Die Weihe: (Nachlese R) I
Die Bergstimme: II
Die Brüder: III
Der arme Peter (1—4): IV
Lied des gefangenen Räubers: V
Die Grenadiere: VI
Die Botschaft: VII
Die Heimführung: VIII
Don Ramiro: IX
Belsazar: X
Die Minnesänger: XI
= Ständchen eines Mauren: (Nachlese R) II
Die Fensterschau: XII
Der wunde Ritter: XIII
Des Knaben Wasserfahrt: XIV
Das Liedchen von der Reue: XV

Sonette und vermischte Gedichte.

Sonettenkranz an Aug. Wilh. Schlegel: 1—3

= 1) Der schlimmste Wurm, des Zweifels Dolchgedanken (Nachlese S.) I
2) Im Reifrockputz, mit Blumen reich verzieret Seite 59
= 3) Zufrieden nicht mit deinem Eigentume (Nachlese S.) II
* An Carl v. U. ins Stammbuch: Anfangs wollt ich fast verzagen Lieder VIII
= An den Hofrath Georg S. in Göttingen (Nachl. S.) Seite 241
= An J. B. R. (Nachlese S.) » 241
An meine Mutter, B. Heine, geborene v. Geldern I und II Sonette » 60
An H. Str. Sonette » 61
Fresko—Sonette an Christian S. I—X
I—VII wie « B. d. L. » » 62—65
= VIII (Nachl. Fresco = S.) » 242
IX « B. d. L. » No VIII » 65
X « B. d. L. » No IX » 66
= An Fritz B. Die Nacht auf dem Drachenfels (Nachl. S.) 242
* An Str. Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein. (Jetziger Titel: « Wahrhaftig »), Romanzen XX
* An Alex. Pr. v. W. ins Stammbuch: Eine grosse Landstrass ist unsere Erde. (Jetziger Titel: « Lebensgruss». Romanzen XIX
= An Fritz St. ins Stammbuch (Nachlese S.) 243
= An Franz v. Z. Es zieht mich nach Nordland ein goldener Stern (Nachlese S.) 244
* An eine Sängerin Romanzen XVI
= Die Lehre (Nachlese S.) 245
* Das Lied von den Dukaten Romanzen XVII
* Gespräch auf der Paderborner Heide Romanzen XVIII
= Traum und Leben (Nachlese S.) 246
= An Sie (Nachlese S.) 247

*1. Da die Titel in den « Romanzen » und « Sonetten » im « Buch der Lieder » beibehalten wurden, lasse ich die Eingangszeile weg.

II.

Das « Lyrische Intermezzo ».

« Pour moi (et je commence à être assez vieux pour oser dire ce que je pense) Henri Heine est, après Victor Hugo le plus grand poète de ce siècle », schreibt Théodore de Banville in seinen Erinnerungen.[1]) Und dieses Urteil will etwas heissen. Denn für den Romantiker de Banville war Victor Hugo der Gott, der Vater aller Dichtung. Uebrigens begnügte er sich nicht mit diesen wenigen Worten, sondern schrieb weiter: « La première fois que je lu l' « Intermezzo », le plus beau poème d'amour qui ait jamais été écrit, il me sembla qu'un voile se déchirait devant mes yeux et je voyais pour la première fois une chose longtemps rêvée et cherchée . Quoi! ce n'était pas un impossible désir! cela se pouvait donc, un poême exempt de toute convention et de toute rhétorique, où le chanteur est si sincère que, lorsqu'il me montre son cœur déchiré et saignant, je me sens en même temps inondé par le sang qui coule de mon cœur! Ce chant, ce drame où il n'y a pas d'autres personnages que la rose, le lis, la colombe, le soleil et le rossignol, c'est-à-dire de quoi faire le plus assommant et le plus plat des volumes de vers, est pour moi égal au Cantique des Cantiques et supérieur même aux scènes d'amour de « Roméo et Juliette », car l'expression de l'amour y est aussi intense et suavement exquise que dans la tragédie shakespearienne, et, pour son éternelle gloire, elle y est affranchie de toute historiette! »

Ich denke, diese Worte sprechen für sich und wage beizufügen: Kaum je hat ein dankbarerer Schüler und glühenderer Verehrer seines Meisters in Ausdrücken solcher Tiefe und Klarheit seiner Begeisterung Ausdruck verliehen.

Aber nicht nur der französische Dichter, sondern auch der französische Literarhistoriker weiss die Lyrik Heines zu schätzen. So sagt Louis Ducros bei Behandlung der Sprache Heines:[2]) « Le poète a su, avec quelques phrases, très simples, il est vrai, mais toutes pleines de passion

[1]) Mes Souvenirs, Paris 1883 s. P. Betz, pag. 331 ff.
[2]) Louis Ducros; « Henri Heine et son temps » (1799—1827), Paris 1886; s. P. Betz, pag. 105.

et d'harmonie, composer une musique qui n'est pas seulement une caresse pour l'oreille, mais aussi et surtout un enchantement pour l'âme qu'elle remplit d'une douce et ineffable tristesse. « L'Intermède », en effet, qu'est-il autre chose qu'une adorable symphonie qui tantôt rit et badine, tantôt gémit et pleure, et sans cesse, fait passer dans notre âme tous les sentiments, gais ou tristes, du plus insinuant et du plus entraînant des musiciens ». Die zwei angeführten Stellen sind nicht etwa die einzigen, voll bewundernden Urteile, die in französischer Sprache über Heine abgegeben worden sind. Ja, man ist bei Durchsicht der ganzen Heine-Literatur genötigt zu bekennen, dass das Feinste, Einfühlendste, was überhaupt über das Kunstwerk des Dichters gesagt wurde, von Franzosen stammt. Ihre Urteile klingen manchmal so begeistert, dass sie den Stempel persönlicher Schwärmerei an sich zu tragen scheinen, zeigen aber das feine Gefühl, das die Franzosen, wie die Romanen überhaupt, der Form entgegenbringen und beweisen ihre grössere Kunstbewusstheit, die weit mehr aus Gedichtbuchkompositionen herausliest als wir. Was indessen das « Lyrische Intermezzo » anbetrifft, findet auch Strodtmann den geistigen Zusammenhang der einzelnen Gedichte bewundernswert und möchte das Ganze fast als Monodram bezeichnen.[1]) Keiter kommt zu folgendem Schlusse: Heine « weiss seinem Gegenstand viele Seiten abzugewinnen, ihn in glänzende, farbenwechselnde Beleuchtung zu rücken, aber die Klippe der Einförmigkeit meidet er nicht. Nicht selten ist ein Gedicht leere Spielerei mit schönen Worten, oder der Ausdruck einer ungesunden Gefühlsschwärmerei.[2]) » Bartels aber meint, einen Zyklus bilde das « Lyrische Intermezzo » jedenfalls nicht, sei übrigens auch nicht als solcher angekündigt, stelle im Zusammenhang kein Kunstwerk dar, sei vielmehr aus einzelnen, für sich entstandenen Gedichten zusammengestellt, die ursprünglich auf verschiedene Liebchen gedichtet worden seien.

Nach Kenntnisnahme dieser Ansichten, von denen die einen gerade das Gegenteil der andern besagen, scheint es sich wohl zu lohnen, den Aufbau des « Lyrischen Intermezzo » genau zu prüfen.

Ein Prolog, als solcher bezeichnet, ist demselben vorangestellt: Sein Inhalt kennzeichnet Heines Schaffen, das aus der Verbindung von Sehnsucht nach entschwundenem Glück mit phantastischer Träumerei entspringt. In bun-

[1]) Strodtmann I/207 ff.
[2]) Keiter, pag. 28 ff.

ten, schillernden Farben weiss er diese in Worte zu bannen. Hier schon tritt seine Freude an blendenden Märchenbildern auf, die seine letzten Dichtungen vergolden. Zugleich weist der Prolog zum Voraus auf den Inhalt des ganzen Zyklus hin.

Dann setzt der Gesang ein:

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen. (L. I. No 1)

Diesem Sehnen, diesem Verlangen verleihen die Gedichte 2—11 Ausdruck. Die meisten sind lyrische Epigramme.[1]) Die Wucht, mit der Gœthe seine Gedanken und Empfindungen in Gesänge ausströmte, fehlte Heine. Das einzelne Gedicht enthält gewöhnlich nur eine andere Schattierung, eine andere Tönung der gleichen Idee, den gleichen Gedanken in wechselnder Beleuchtung. Was ihm seinen Reiz verleiht, ist das Wogen des rhythmischen Gefühles, ist die Melodik. Die kleinen Gedichtchen sind Augenblicksbilder, feinste Schwingungen der Seele. Darum eignen sie sich vornehmlich dazu, zu Gruppen zusammengefasst zu werden, wo die eine Stimmung von der andern abgelöst, der eine Gedanke durch den andern ergänzt wird, in stetem Wechsel. Ihr Inhalt aber lässt sich schwer in Prosa übersetzen, weil Gedanke, Form und Stimmung zusammen erst das lyrische Gedicht zum Leben erwecken.

Von Hoffnung und Sehnsucht singen die Lieder der ersten Gruppe. All seine Gedanken, all sein Tun will der Dichter in den Dienst der Geliebten stellen. Sie ersetzt ihm, was er bisher verehrt. Die Welt wird zum Echo seines Gesanges. Durch die Liebe, durch Vereinigung mit der Geliebten, fühlt er sich eins mit dem All, versteht er die Sprache der Sterne, schwinden Raum und Zeit. Seine Liebe wird Religion. Das unnennbare Weh aber, das uns alle zuweilen mitten im Rausche des Glückes befällt, dieses Sehnen nach unbekannten Welten, ist in einfach schlichter Weise ausgedrückt im sechsten Gedicht.

Wie in der Musik, wo ein grösseres Thema herausgegriffen und dann variiert wird, führt eine kleine Zeile, ein Bild, ein Wort sogar zur Entstehung eines neuen Ge-

[1]) Vergl. Ermatinger, Die deutsche Lyrik 2/38.

dichtchens. So gehören die Nummern 9 und 10 eng zusammen. 10 führt die zweite Strophe des vorherigen Gedichtes weiter aus.[1])

9/2. Str.

Dort liegt ein rotblühender Garten
Im stillen Mondenschein;
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.

10.

Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.

Der Mond, der ist ihr Buhle,
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.

Aehnliches leitmotivartiges Wiederkehren desselben Gedankens und unmittelbare Anknüpfung an Vorhergehendes findet sich auch in den folgenden Gruppen, z. B. in den Gedichten 17, 18, 19:

17/2. Str.

Herz, mein Herz, du vielgeduldiges,
Grolle nicht ob dem Verrat;
Trag es, trag es, und entschuldig es,
Was die holde Törin tat.

18/1. u. 2. Str.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiss ich längst. Ich sah dich ja im Traum,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
Und sah die Schlang, die dir im Herzen frisst, —
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

19/1. Str.

Ja, du bist elend, und ich grolle nicht; —
Mein Lieb, wir sollen beide elend sein!
Bis uns der Tod das kranke Herze bricht,
Mein Lieb, wir sollen beide elend sein.

---

[1]) In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war die Indologie das Allermodernste. Schon im zweiten Gedicht auf Aug. Wilh. Schlegel spielt Heine auf diese Richtung an in den zwei Versen:

Du drangest gar zu Brahmas Heiligtume,
Und wolltst auch Perlen aus dem Ganges haben.
(Werke I/240).

Die Berliner Salons besuchten die Vorlesungen des Sanskritisten Bopp und bedienten sich mit Vorliebe indischer Bilder zu Vergleichen.

Wohl das schönste Beispiel für dieses Verfahren Heines bildet das 30. Gedichtchen.

29.

Als ich so lange, so lange gesäumt,
In fremden Landen geschwärmt und geträumt;
Da ward meiner Liebsten zu lang die Zeit,
Und sie nähete sich ein Hochzeitskleid,
Und hat mit zärtlichen Armen umschlungen,
Als Bräutgam den dümmsten der dummen Jungen.

Mein Liebchen ist so schön und mild,
Noch schwebt mir vor ihr süsses Bild;
Die Veilchenaugen, die Rosenwänglein,
Die glühen und blühen, jahraus; jahrein.
Dass ich von solchem Lieb konnt weichen
War der dümmste von meinen dummen Streichen.

30.

Die blauen Veilchen der Aeugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weissen Liljen der Händchen klein,
Die blühen und blühen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt.

Aber auch 31 und 32 gehören deutlich zusammen:

31/Verse 6, 7.

Und doch möcht ich im Grabe liegen,
Und mich an mein totes Liebchen schmiegen.

32/Str. 1.

Mein süsses Lieb, wenn du im Grab,
Im dunkeln Grab wirst liegen,
Dann will ich steigen zu dir hinab,
Und will mich an dich schmiegen.

Diese Art zu dichten, die einzelnen Teile zu verknüpfen ist bewundernswert und setzt vollkommene Beherrschung aller technischen und sprachlichen Mittel voraus. Aber sie offenbart zugleich deutlich, dass viele Gedichte Heines nicht unmittelbar aus dem Erleben ausgeströmt sind, sondern dass der Dichter das Erlebnis zuerst mit dem Verstande zurechtlegte und nachher erst in die Farben des Gefühls kleidete. Ein solches Vorgehen birgt die grosse Gefahr in sich, dass es zur Manier wird. Heine ist dieser Gefahr nicht entgangen. Selten haben wir es mit unmittelbarem Ausströmen von Liebessorgen zu tun. Darum kann er auch zur Rundung einer Sammlung verhältnismässig leicht Gedichte aus andern Zyklen aufnehmen, wie er das bei der zweiten Gruppe, die die Lieder 12—21 umfasst, getan hat. Die Nummern 17, 18, 19 waren ursprünglich den « Minneliedern » der « Gedichte von 1822 » angehängt gewesen und bei deren Umarbeitung ausgeschieden worden. Heine aber vermochte nicht, sie ganz organisch ins « Lyrische Intermezzo » einzureihen. Sie greifen dem 20. Ge-

dichte vor und widersprechen auch Nummer 21; die Liebste ist keineswegs elend, wie 19 glauben machen will.

Diese zweite Gruppe behandelt nämlich die Enttäuschung, welche die Wirklichkeit dem Schwärmer und Träumer bereitet und führt zur dritten über (22—32), in der Schmerz und Klage des unglücklich Liebenden, aber auch Spott und Hohn über die Geliebte zur Darstellung kommen.

Nach Nummer 32 folgt ein starker Einschnitt, verursacht durch das Gedicht von Fichtenbaum und Palme:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Die zwei Strophen sind mehrmals vertont worden, obschon sie nicht eigentlich melodisch klingen. Offenbar lockte die Musiker der Gegensatz Nord-Süd, in dem symbolisch das Sehnen aller Kreatur überhaupt ausgesprochen liegt.

34: Ach, wenn ich nur der Schemel wär,
Worauf der Liebsten Füsse ruhn!

erörtert ironisch ein Motiv aus dem Volkslied, und die kleine Gruppe 35—37 klärt in rein sachlichem Tone über den persönlichen Zustand des Dichters nach dem grossen Erlebnis auf.

Nummer 38: Manch Bild vergessner Zeiten
Steigt auf aus seinem Grab,
Und zeigt, wie in deiner Nähe
Ich einst gelebet hab,

leitet über zu den Liedern, die das Auferstehen der Liebe in der Erinnerung besingen.

Sanfte, wehmütige Märchentöne, schicksalergebene Stimmung kennzeichnen die fünfte Gruppe, die eröffnet wird durch das prologartige Gedichtchen 39:

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;
Der andere liebt eine andere,
Und hat sich mit dieser vermählt.

In einfachen Worten spiegelt es das Einzelerlebnis in alltäglicher, prosaischer Fassung wieder, wie 49, das als Epilog den kleinen Zyklus schliesst:

Wenn zwei von einander scheiden,
So geben sie sich die Händ,
Und fangen an zu weinen,
Und seufzen ohne End.

Wir haben nicht geweinet,
Wir seufzten nicht Weh und Ach!
Die Tränen und die Seufzer,
Die kamen hintennach.

Nach diesem Rückblick auf den Verlauf des eigenen Geschickes, wird in 50 in leichtfertiger Art über die Liebe im allgemeinen gesprochen. Zusammen mit 51, das zur Erklärung des frivolen Tones dienen soll, scheidet das Gedicht die Lieder, in denen Leid und Freud so tiefernste innige Töne finden, von den Traumbildern, die der sechsten Gruppe angehören (52—58). In ihnen wechselt Spott über all die eingebildeten Leiden mit der Darstellung weicher, melancholischer Stimmung, denn so wie das Märchen vom Riesen und der Jungfrau nicht fertig erzählt ist (L. I. 46), so wird ja auch die Liebe des Dichters erst ihr Ende nehmen, wenn er begraben sein wird. Wie im Gedicht von Fichtenbaum und Palme (33), so soll in 59 die Natur den geheimsten Stimmungen Ausdruck geben. Nur von der Natur ist die Rede. Sie offenbart die Seelenregungen des Dichters. Aber der drängt sich hier nicht vor wie sonst, wo die Gedichte gewöhnlich zweigliedrig aufgebaut sind, wo Parallelen oder Kontraste herausgebildet werden zwischen Natur und Herz; und darum ist dieses Lied eines der schönsten lyrischen Erzeugnisse Heinescher Dichtkunst, ein melodisch weicher Abschluss der Traumlieder:

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel!
Es kommen die neckenden Lüfte,
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher,
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend,
Taucht er ins Flutengrab.

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüt,
Der Stern ist knisternd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.

Die noch folgenden Nummern 60—64 sind als Anhang zu betrachten. Sie passen schlecht ins « Lyrische Intermezzo ».[1]) Sie tragen alle gespenstisch schaurige Färbung und weisen auf Wahnsinn und Tod. Die am Kreuzweg wachsende blaue Blume, der Wegwart — im Volkslied das Symbol unglücklicher Liebe — deutet auf Selbstmord (62). 65 endlich schliesst als Epilog das « Lyrische Intermezzo » in ironisch-satirischer Weise ab, wie dasselbe ja in ähnlicher Art durch den Prolog eröffnet worden war.

Die sechs Gruppen, die wir unterschieden haben, sind nicht alle deutlich von einander getrennt. Sie bilden eine eigentliche Stufenleiter stets wechselnder Spiegelungen von Seelenvorgängen. Sie erzeugen nur Stimmung, Mitschwingen des Gefühls, nicht der Gedanken, und drohen zuweilen infolge Gleichartigkeit zu verschwimmen. Diese Gefahr ist zum Teil durch Intermezzi behoben; es sind ihrer aber viel zu wenige vorhanden.

Anderseits ist der folgerichtige Zusammenhang der Gruppen zweifellos bewundernswert, wenn der Zyklus auch zu sehr gewollt, zu sehr gebaut, nicht gewachsen scheint.

Wie er sich in Wirklichkeit ergeben könnte, wohl schon tausendmal ergeben hat, bringen die Einzelgruppen den Vorgang zur Darstellung. Dem Geständnis folgen Zurückweisung und Enttäuschung; der Enttäuschung erst Schmerz und Erinnerungsklage, dann Ironie, die den Verlust niedriger zu bewerten versucht, um ihn desto leichter zu verwinden, und endlich sanfte Schicksalsergebenheit. Scheinen auf den ersten Blick die fünfte und sechste Gruppe schon Gesagtes zu wiederholen, so unterscheiden sie sich doch bei näherem Zusehen durch die märchenhaft träumerische Stimmung, die eine gewisse Ruhe, durch Entfernung und verflossene Zeit errungen, deutlich zum Ausdruck bringt.

So bildet der Zyklus eine kleine lyrische Novelle, oder besser einen Monolog; denn um einen solchen nur kann es sich handeln, weil in der Lyrik nicht die Geliebte, sondern

---

[1]) Von den Nummern 60—64 wissen wir übrigens bestimmt, dass Heine sie für die « Traumbilder » vorgesehen hatte. Sie erschienen zuerst im « Gesellschafter » vom 4. Febr. 1822, mit einer längeren Bemerkung Heines, in der es unter anderem heisst (Werke I/464): « Die nachsichtige Milde, womit man dies umschleiert [die Tatsache nämlich, dass sich viel Unreifes und Unerquickliches in den Zyklus « Traumbilder » eingeschlichen hat] macht es mir zur Pflicht, wenigstens die angedeutete Lücke durch obige zwei Traumbilder zu schliessen. Letztere wären zwischen dem achten und neunten Traumbilde einzuschalten. »

der Liebhaber selber Objekt der Dichtung ist. Die Tatsache nun, dass die einzelnen Lieder nicht gleichzeitig gedichtet wurden, sondern im Verlaufe von etwa zwei Jahren entstanden sind, schliesst keineswegs aus, dass sie nicht dennoch zum einheitlichen Ganzen zusammengefasst werden konnten. Sie rückt im Gegenteil das Kompositionstalent Heines in noch helleres Licht. Auch der Umstand, dass er seinem Monolog keinen Titel fand, beweist nicht, dass er keinen solchen schaffen wollte. Die Ueberschrift « Lyrisches Intermezzo », die einstmals passte, als diese Gedichte noch zwischen den Tragödien « Almansor » und « Ratcliff » standen, ist im « Buch der Lieder », wo es sich ja überhaupt nur um Lyrik handelt, völlig überflüssig, obschon sie hübsch klingt. Ihre Beibehaltung bezeugt aber nur, dass es Heine selber schwer fiel, dieses Auf- und Abwogen flüchtiger Augenblicksbilder zu fassen, in ein Wort zu bannen. Die Bezeichnung: Unglückliche Liebe, die gewöhnlich auf die Gruppe angewendet wird, ist zu flüchtig und kann sich nur auf einen kleinen Teil der Lieder beziehen, weil Freude und Schmerz im « Lyrischen Intermezzo » beständig wechseln, ja weil das Schwelgen im Leiden sogar einem gewissen Wohllustgefühl gleichkommt.

Anderseits aber dürfen wir auch nicht aus der Geschlossenheit des Zyklus, die in hohem Grade erreicht ist, auf die Einmaligkeit des Erlebnisses schliessen. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, dass nicht alle Lieder auf Amalia Heine gehen, sondern dass vielmehr Bartels recht hat, wenn er sagt, es seien ursprünglich mehrere Liebchen gemeint gewesen. Allerdings ist dafür seine Schlussfolgerung falsch, die dahin lautet, dieses Moment schliesse den Zyklus aus. Es muss nochmals betont werden, dass es sich eben um eine Lyrik handelt, in der die Geliebte nur im Hintergrunde steht und keine individuellen Züge trägt.

Wie sehr Heine bestrebt war stimmungbrechende Gedichte fern zu halten, beweist die nachträgliche Ausscheidung von fünf Liedern, die in der Insel-Ausgabe im Anhang zu finden sind. Nach der zartgestimmten ersten Gruppe des « Lyrischen Intermezzo » folgten z. B. unmittelbar auf Nummer 12 die zwei folgenden Strophen:

Du sollst mich liebend umschliessen,
Geliebtes, schönes Weib!
Umschling mich mit Armen und Füssen,
Und mit dem geschmeidigen Leib.

— — —

Gewaltig hat umfangen,
Umwunden, umschlungen schon
Die allerschönste der Schlangen
Den glücklichsten Laokoon.

Lyrisches Intermezzo.

Prolog:	Angabe des Standpunktes zur Beurteilung des Zyklus		Allgemeine Einleitung	
1.	Liebesgeständnis.		Spezielle Einleitung	
2-3.	Beschreibung der grossen Liebe mit Hilfe von Metaphern	Werbung	1. Gruppe	
4-11.	Momentbilder, Auf- und Abwogen der Stimmung.			
12-15.	Tändelei und Neckerei.	Enttäuschung	2. Gruppe	
16.	Ahnung des Verlustes.			
17.	Offensichtlicher Verrat.			
18-19.	Trostversuch durch Traumbild.			
20-21.	Erkenntnis des Verrates. (Da 17-19 nachträglich eingeschoben wurden, tritt hier ein leichter Bruch in der folgerichtigen Weiterentwicklung deutlich zu Tage.)			
22-32.		Erinnerung und Schmerz	3. Gruppe	
33.	Gegensatz Nord-Süd, Symbol für Sehnen aller Kreatur.			1. Achse.
34.	Motiv aus dem Volkslied variiert.		Intermezzo	
35-38.	Schmerz über Verlust, gepaart mit Ironie.	Beginnende Distanzierung	4. Gruppe	
39.	Prolog, das subjective Erlebnis wird in die Sphäre allgemein-gültigen Erlebens gerückt.	Erinnerungsklage	5. Gruppe	
40-46.	Sanfte Liebesklage.			
47-48.	Gegensatz			
49.	Epilog — Ironie, realistische Schilderung des Erlebnisses.			
50-51.	Liebe, nach bewusster Frivolität gewendet. Besonderer Farbenklecks.		Intermezzo	2. Achse.
52-58.	Traumlieder, Spott über die eingebildeten Leiden wechselt mit weichen, melancholischen Stimmungen.	Bekämpfung des Schmerzes Allmählige Resignation	6. Gruppe	
59.	Gleichklang von Natur- und Seelenstimmung.	Melodisch weicher Abschluss der Traumbilder	Intermezzo	
60-64.	Todesgedanken, symbolisch ausgedrückt in 62. (60 und 64 deplaciert.)			Anhang.
65.	Ironie.			Epilog.

Und nach Nummer 36 war ein ähnlich derbes Bild eingeschaltet, das so beginnt:

Ich kann es nicht vergessen,
Geliebtes, holdes Weib,
Dass ich dich einst besessen,
Die Seele und den Leib.

Durch Ausscheidung dieser und ähnlicher Gedichte erreichte Heine grössere Einheitlichkeit des Zyklus und verhinderte, dass derselbe in zwei Teile auseinanderfiel, in Gesänge der hohen und niedern Minne. Doch ist es ihm auch gelungen, Gedichte, die nicht eigentlich in den Zusammenhang gehören, zu belassen und als Ruhepunkte zu verwenden. Aber auch hier ist die Schlussgruppe, wie die « Vermischten Gedichte » der « Romanzen », mehr angeleimt als angebaut.

III.

« Die Heimkehr ».

Die 88 Gedichte der « Heimkehr », die in zusammenhängender Folge im ersten Bande der « Reisebilder » von 1826 erschienen, hatte Heine seiner Freundin Rahel Varnhagen von Ense gewidmet und ihnen folgendes Motto vorangestellt:

« Des Altars heilge Deck, um eines Diebes
Scheuselge Blösse liederlich gewunden!
Der goldne Kelchwein des Gefühls, gesoffen
Von einem Trunkenbolde! eine Rose,
Zu stolz den Tau des Himmels zu empfangen
Herberge nur der giftgeschwollnen Spinne! »
(Aus Immermanns Cardenio und Celinde, 1ster Akt, 3ter Auftritt).

In der folgenden Auflage aber hiess es statt dessen:

(Wir) hassen jede halbe Lust,
Hassen alles sanfte Klimpern,
Sind uns keiner Schuld bewusst,
Warum sollten wir denn zimpern?
Seufzend niederblickt der Wicht,
Doch der Brave hebt zum Licht
Seine reinen Wimpern. — Immermann.
(Motto aus dem Gedicht: Die vergnügte Laube).

Wie die beiden angeführten Stellen mit der « Heimkehr » zusammenhängen, ist ein Rätsel. Mit Gewalt wollte Heine offenbar Immermann zitieren, weil ihm die beiden Strophen besonders gefielen, und weil er sich dem Dichter gegenüber zu Dank verpflichtet glaubte. Glücklicherweise sah er selber ein, dass weder das eine noch das andere

Motto in den Zusammenhang des « Buches der Lieder » passte und liess sie weg. Viel besser wird jetzt der Zyklus « Heimkehr » eingeleitet durch das Eröffnungslied:

In mein gar zu dunkles Leben
Strahlte einst ein süsses Bild;
Nun das süsse Bild erblichen,
Bin ich gänzlich nachtumhüllt. (Werke I/105).

Allerdings wurde das Gedicht schon geschrieben, bevor der Zyklus vorhanden war. Dennoch scheint es hier im Zusammenhang das Motiv des « Lyrischen Intermezzo » unmittelbar wieder aufzunehmen. Trotz des männlichen Entschlusses, die bösen alten Lieder, die schlimmen Träume zu begraben, ist es dem Dichter nicht gelungen, seiner alten Liebe Herr zu werden. Um aber den Schmerz über den Verlust, die Angst des Alleinseins zu überwinden, versucht er, sich wie Gœthe seine Qualen von der Seele zu schreiben.

Mit leisem Tonfall setzt der Sänger in der Ballade von der Lorelei geheimnisvoll ein, um in mählicher, rhythmisch beschwingter Steigerung erst ein knappes, scharfgeprägtes Zeit- und Landschaftsbild zu umreissen, dann in die Handlung einzuführen und mit unheilverkündendem Blick in die Zukunft prophetisch ahnend zu schliessen.

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn. (Hk. 2, Str. 1)

Scheint die erste Strophe anzudeuten, dass der Dichter nur eigenes Erleben zu berichten gedenke, so spricht doch das ganze Gedicht eher im Allgemeinen von der Gewalt des Weibes über den Mann. Das Thema des Zyklus wird also objektiv erörtert. Noch mehr erhält so das erste Lied, da es abgesondert wird, das Gepräge der Einleitung.

Während Nummer 5 ganz für sich allein steht, weisen die nächsten Gedichte 3, 4 und 6 auf die Gemütsverfassung des Dichters hin. Weder die malerische Umgebung, noch die lustigen Menschen können ihn erheitern (3), gerade so wenig wie die mitleidig singende Drossel ihn zu trösten vermag (4).

Den Angehörigen seiner einstigen Geliebten allerdings, die er auf der Reise zufällig findet, verbirgt er seinen Kummer (6). Ebenso stehen Szene, Unterhaltung und Gesellschaft, die er im Seebad findet, mit seinen grossen Schmerzen im Gegensatz (7). Das Gedicht liest sich wie Prosa und deutet so schon durch die äussere Form auf den nichtssagenden Inhalt des Gesellschaftsgesprächs. Auf gewöhn-

liche flache Menschen macht nicht einmal die Gegenwart des grossen Meeres Eindruck. Sie können sich nicht losreissen von ihren kleinen Gedanken. Auch mochte Heine in den beiden Gedichten 6 und 7 die Lösung der Frage reizen: Wie benimmt sich der moderne Mensch nach einem grossen, sein Inneres aufwühlenden Erlebnis der Gesellschaft gegenüber?

Am Meere spielt schon Gedicht 7, und in der nächsten Gruppe 8—14 versucht Heine den Eindruck seines Cuxhafener Ferienaufenthaltes wiederzugeben.

Dann aber folgen zwei frische, realistische Schilderungen von Wind und Wellen und Meer und Sturm (10 u. 11). Noch offenbaren indessen die entworfenen Bilder kein näheres Verhältnis zur See, als es jeder Durchschnittsmensch auch empfindet. Immerhin sind sie mit wenigen Strichen anschaulich gezeichnet und ermangeln eines dreisten Humores nicht. Sie stechen vorteilhaft ab von den folgenden Nummern (12, 13, 14), in denen das Meer nur als stimmunggebender Hintergrund eine Rolle spielt, und die, trotz der tiefempfundenen Natureingänge (12 und 14) recht geschmacklos endigen.

Lied 14 schliesst die Gruppe der Seebilder ab. Die Scene ist analog derjenigen, mit welcher sie eingeleitet wurden:

Das Meer erglänzte weit hinaus
Im letzten Abendscheine;
Wir sassen am einsamen Fischerhaus
Wir sassen stumm und alleine (Hk. 14)

heisst es jetzt, während dort steht:

Wir sassen am Fischerhause
Und schauten nach der See;
Die Abendnebel kamen,
Und stiegen in die Höh. (Hk. 7)

Zugleich weist die letzte Strophe auf die folgenden Lieder, die der verlorenen Liebe gewidmet sind:

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
Die Seele stirbt vor Sehnen; —
Mich hat das unglückselge Weib
Vergiftet mit seinen Tränen. (Hk. 14/4).

Die Seelieder erscheinen also als einheitlich komponierte Gruppe mit Prolog und Epilog. Ihr Zusammenhang hat noch gewonnen durch Ausmerzung von zwei Gedichten, von denen das eine die Stimmung störte, das andere aber ein Motiv der Nordseebilder vorweg nahm.[1]) Neu,

[1]) Vergl. Nachlese 1 und 2, Werke I/250 f.

nicht nur für die Dichtung Heines, sondern für die deutsche Lyrik überhaupt, ist die Entdeckung des Meeres als Gegenstand des poetischen Schaffens.[1])

Um zum Voraus deutlich zu betonen, dass die folgenden Lieder ein neues Thema behandeln werden, hat Heine nach den Seebildern ein ganz anders geartetes Gedicht eingeschoben, das ein Motiv aus dem Volkslied weiter ausführt:[2])

Da droben auf jenem Berge,
Da steht ein feines Schloss,
Da wohnen drei schöne Fräulein,
Von denen ich Liebe genoss.

Immer folgen nach Abschluss einer Gruppe im Zyklus « Heimkehr » solche eingestreute Genrebilder. Das erste ist Nummer 5:

Die Nacht ist feucht und stürmisch.

Es ist wohl das Eigentümlichste, Geheimnisvollste im ganzen « Buch der Lieder ». Weder das Verhältnis der gezeichneten Figuren zueinander ist durchsichtig begründet noch ihr Bezug auf Heine klar. Die äusserst plastische, gemäldeartige Zeichnung der Personen und der Umgebung verdient aber hervorgehoben zu werden. Wir treffen noch einmal ein ähnliches Bild, Ballade 28, in der ebenfalls der malende Dichter zur Geltung kommt. Sicher ist, wie schon erwähnt, dass Heine mit derartigen Einstreuungen immer das Ende einer in sich geschlossenen Gruppe, einen starken Einschnitt kennzeichnen wollte. Darum scheint 5 nicht am richtigen Platz, während die Punktsetzung durch 28 und hauptsächlich hier durch 15 notwendig ist; denn mit dem sechzehnten Gedicht setzen nun die Lieder ein, die recht eigentlich dem ganzen Zyklus den Titel geben. Wiederum, wie im « Lyrischen Intermezzo », scheint aber die Bezeichnung eine Verlegenheitsüberschrift zu sein; denn da mehrfacher Ortswechsel eintritt, passt sie nur auf die dritte Gruppe, in der alles hinweist auf die Rückkehr zum Orte seiner alten Liebe[3]), den Heine selber den « klassischen Boden » seiner Liebe nennt, an dem ihn alles wie verzaubert ansehe und viel eingeschlafenes Leben in seiner Brust erwache.[4])

---

[1]) Als auf einen Vorläufer Heines ist besonders auf Byron hinzuweisen, der schon vor ihm den Ozean als sein « wahlverwandtes Element » besang.

[2]) Vergl. « Röseligarten » Bd. 1 u. « Des Knaben Wunderhorn ».

[3]) Ebenso Seuffert, pag. 597. Elster fasst die Bezeichnung wörtlich strenger und will den Ausdruck nur auf Heines Rückkehr ins Lüneburger Elternhaus angewendet wissen. Vergl. seine Anmerkung, Werke 2. Auflage, Bd. 1, pag. 96.

[4]) Briefe I/412, an Varnhagen 14. Mai 1826.

Gedicht 16 spricht diesen gleichen Gedanken auch hier aus und führt mitten in das Geschehen. Denn von alten Erinnerungen erzählen all die andern Lieder der Gruppe. Sie rufen Gedanken und Stimmungen wach, die schon im « Lyrischen Intermezzo » die Hauptrolle gespielt haben. Auch Traumbilder, die mit der Wirklichkeit in starkem Widerspruch stehen und dem Liebenden Erfüllung der Wünsche vorspiegeln, die ihm das Leben verweigert, finden sich wieder (23). Aufeinanderfolgende Gedichte ergänzen sich. So ist in 21 die Rede von einer alten Sage, die 22 in Einzelheiten berichtet:

Kennst du das alte Liedchen:
Wie einst ein toter Knab
Um Mitternacht die Geliebte
Zu sich geholt ins Grab? (Hk. 21).

Die Jungfrau schläft in der Kammer,
Der Mond schaut zitternd herein;
Da draussen singt es und klingt es,
Wie Walzermelodein.

Ich will mal schaun aus dem Fenster,
Wer drunten stört meine Ruh.
Da steht ein Totengerippe,
Und fiedelt und singt dazu.

Die Jungfrau ergreift es gewaltig,
Es lockt sie hervor aus dem Haus;
Sie folgt dem Gerippe, das singend
Und fiedelnd schreitet voraus. (Hk. 22/1, 2, 4).

Zusammen mit 29 bringt das Gedicht 28, wie erwähnt, einen jähen Wechsel der Stimmung und schliesst so die Gruppe ab. Durch den unerwarteten Einschnitt wird die kleine Abteilung ganz besonders unterstrichen, und tatsächlich steht sie im einen Brennpunkt des Gesamtzyklus, wie die Lieder des « Neuen Frühling » (46—63) im andern.

Noch einmal greift sie zurück auf das Erlebnis, das im « Lyrischen Intermezzo » zur Sprache kam. Der Dichter betritt den Boden seiner einstigen Liebesabenteuer. Weder Zeit noch Ferne haben genügt, ihm sein Leid überwinden zu helfen. Neu bricht sein Sehnen hervor beim Anblick der alten Gassen, beim Besuche des Hauses der Geliebten. Bemerkenswert ist, dass durch ein Nacheinander von kleinen Liedern, die sämtlich auch Eigenwert besitzen, die Entwicklung und Steigerung der Qualen bis zur Grenze des Wahnsinns dargestellt wird. Immerhin sind die Klagelaute viel seltener geworden, als in den frühern Gedichten, und wo sie sich noch finden, sind sie weicher, schicksalergebener als vorher. Auch tönt im Gedichtchen mit der Schlusszeile: « Madame, ich liebe Sie » (Hk. 25) schon die

Ironie an, die in den folgenden Nummern noch weit stärker zur Geltung kommen wird. Zum ersten Mal rafft sich der Dichter wirklich auf und sucht sich aus den Banden der schmachtenden Liebe, die ihn bis dahin gefesselt hielten, zu befreien.

In 32 betrachtet er nämlich seine Schmerzen als wären es die eines andern und spricht mit sich selber in der zweiten Person, als führte ihm ein Freund seine eigenen Gedanken vor.

« Hat sie sich denn nie geäussert
Ueber dein verliebtes Wesen?
Konntest du in ihren Augen
Niemals Gegenliebe lesen? »

Ja er lässt sich sogar zweifelhafte Komplimente machen:

« Konntest du in ihren Augen
Niemals bis zur Seele dringen?
Und du bist ja sonst kein Esel,
Teurer Freund, in solchen Dingen. »

Um die Täuschung, als spräche ein Aussenstehender, noch vollkommener zu machen, setzt er die beiden Strophen in Anführungszeichen, wie Nummer 42, das zusammen mit 43 gleichsam Rede und Gegenrede, den Dialog, bildet.

42.

« Teurer Freund! Was soll es nützen,
Stets das alte Lied zu leiern?
Willst du ewig brütend sitzen
Auf den alten Liebeseiern?

Ach! das ist ein ewig Gattern,
Aus den Schalen kriechen Küchlein
Und sie piepsen und sie flattern,
Und du sperrst sie in ein Büchlein. »

43.

Werdet nur nicht ungeduldig,
Wenn von alten Leidensklängen
Manche noch vernehmlich tönen
In den neuesten Gesängen.

Wartet nur, es wird verhallen
Dieses Echo meiner Schmerzen,
Und ein neuer Liederfrühling
Spriesst aus dem geheilten Herzen.

Durch Einführung dieser neuen technischen Mittel und durch unmittelbare Anrede an den Leser (34) gelingt es dem Regisseur, die Stimmung aufzupeitschen und Abwechslung in den Zyklus zu bringen, dessen Einerlei allmählich zu ermüden beginnt.

Dem gleichen Zweck dient die Einführung der beiden Teufelslieder. Heine, der Freigeist, zitiert den Teufel!

Ich rief den Teufel und er kam,
Und ich sah ihn mit Verwunderung an. (Hk. 35).

Und zum Beweis dessen, dass sich der Dichter der Ungereimtheit seines Tuns bewusst ist, folgt der Beschwörung die Selbstpersiflage auf dem Fusse:

Mensch, verspotte nicht den Teufel,
Kurz ist ja die Lebensbahn
Und die ewige Verdammnis
Ist kein blosser Pöbelwahn. (Hk. 36).

Die sich anschliessende Ballade von den heiligen drei Königen (37), von echter, wahrhafter Märchenstimmung durchwebt, bildet den Uebergang zu den Jugenderinnerungen, die das nächste Gedicht besingt (38). Seine realistisch gemütliche Schilderung des Kinderlebens ergänzt das Märchen von den heiligen Königen in treffender Weise. Es ist des Dichters Schwester gewidmet und behandelt Ereignisse aus seinem eigenen Leben.

Loblieder auf die entschwundene Zeit sind auch die Nummern 39 und 40, während das Traumbild 41 wieder in die Gegenwart überleitet. Der neue Liederfrühling aber, den Heine versprochen hat (43), bricht an und beschert uns die Gedichte 46—63.

Neuer Frühling ist beim Dichter gleichbedeutend mit neuer Liebe. Hat die alte ihm tiefe Wunden geschlagen, so ist doch noch eine ganze Welt geblieben, die nach Freundschaft ruft, Liebe verheisst. Zart hebt er an, sie zu besingen. Ist auch das Auf- und Abwogen der Gefühle, der Verlauf der ganzen Handlung ähnlich dem der früheren, so ist doch die Stimmung einheitlich sanft und mild. Wieder handelt es sich um unglückliche Liebe, um Hoffen und Bangen und schliessliche Enttäuschung. Wieder finden sich die gleichen Mittel, Rede und Gegenrede, die die einzelnen Gedichte verbinden sollen. Auch verwendet Heine wiederum mit Glück den Kunstgriff, einen erdichteten Freund sprechen zu lassen. Die Lehre, die sich aus dem neuen Erlebnis ergibt, wird schliesslich in knapper Form, als allgemeingültige Sentenz klipp und klar ausgesprochen.

63.

Wer zum ersten Male liebt,
Seis auch glücklos, ist ein Gott;
Aber wer zum zweiten Male
Glücklos liebt, der ist ein Narr.

Dieses Gedichtchen, das als Epilog die Gruppe schliesst, die durch 46, das als Prolog dem Neuen Frühling den Willkomm entbietet, eingeleitet wurde, gibt den Grundton für den ganzen Unterzyklus, hebt das « Zum zweiten

Male » hervor. Auffallend ist, dass diese Gruppe kein einziges Mal durch sog. Genrebildchen gestört wird. Gedämpft nur klingen Freud und Leid. Geschwächt, ausgeglichen fast sind die Gefühlsschwankungen und fallen nicht mehr in die Extreme. Glücklich ist auf diese Weise eine unkünstlerische Wiederholung früherer Klänge vermieden worden, obwohl der Verlauf des neuen Liebesabenteuers dem des alten im Allgemeinen entspricht. Wie sorgfältig Heine übrigens bei der Komposition der Gruppe arbeitete, geht überzeugend hervor aus dem Vergleich der jetzigen mit der ersten Fassung der « Heimkehr », die sich im ersten Reisebilderband findet. Nicht weniger als zwei Gedichte, nämlich die Nummern 56 und 57, hat er frisch eingeschoben, um die Gruppe zu erweitern und um den Uebergang von 55/58 zu mildern, und ein drittes Gedicht, das durch seinen oberflächlichen Ton die Stimmung gebrochen hätte und nichts weniger als poetisch ist, wurde ausgeschieden. Es findet sich in der Nachlese und lautet:

O, mein genädiges Fräulein, erlaubt
Mir kranken Sohn der Musen,
Dass schlummernd ruhe mein Sängerhaupt
Auf Eurem Schwanenbusen!

« Mein Herr! wie können Sie es wagen,
Mir so was in Gesellschaft zu sagen? »

Ein weiteres hübsches Beispiel von Heines Kompositionstalent bilden die drei folgenden Gedichte 64—66. Obschon sie hier im Zusammenhang wie absichtlich für einander gemacht erscheinen, galten sie doch ursprünglich drei ganz verschiedenen Personen. 64 enthält, wie leicht ersichtlich, die Lebenserfahrungen des Dichters selber. 65 aber war seinem Freunde Christiani[1]) gewidmet, den er in einem Spottgedicht den Mirabeau der Lüneburger Heide nannte[2]), und 66 endlich ist ein freundschaftliches Scherzgedicht auf Eugen Graf von Breza.[3]) Mit seiner prachtvollen Frische und seinen bissigen Anspielungen weist es allerdings deutlich auf seine frühe Entstehungszeit hin, bildet aber dennoch so recht den Abschluss des Trios.

Die Gruppe 64/66 bezweckt einen starken Einschnitt im Zyklus der « Heimkehr ». Die nun folgenden Lieder gelten fast alle der niederen Minne und sind zum Teil nur

---

[1]) Strodtmann pag. II/6, Werke pag. I/472, Maximilian Heine pag. 68.

[2]) Werke, Bd. VII/234.

[3]) Hüffer teilt pag. 108/09 eine ältere Fassung mit, in der es Strophe 4 noch heisst: « Genuscha, meinen besten Freund — Sollst du herauf mir holen. » (Genuscha ist die polnische Form für Eugen.)

lose, zum Teil gar nicht mit einander verbunden. Um immerhin eine einigermassen feste Gliederung zu erhalten, hat Heine hier mehrere Gedichte der ersten Fassung weggelassen und einige neue eingeschoben. Es scheint notwendig, einen Ueberblick über die ursprüngliche Fassung zu geben, weil dann die jetzige Reihenfolge weit leichter gewertet werden kann. Die Inhaltsangabe erfolgt nach dem Originaldruck der « Reisebilder — von H. Heine — Erster Teil — Hamburg — bey Hoffmann und Campe — 1826. »[1])

Reisebilder I. Teil.		*Buch der Lieder.*	
pag.	Nr.	pag.	Nr.
67/68 Wie dunkle Träume stehen	69	145	71
68 Hast du die Lippen mir wund geküsst	70	252 Nachl.	5
69 Und bist du erst mein eh'lich Weib	71	146	72
69 Als sie mich umschlang mit zärtlichem Pressen	72	252 Nachl.	6
70 Auf deinen schneeweissen Busen Hab ich mein Haupt gelegt	73	146	73
70/71 Es blasen die blauen Husaren	74	147	74
71 Habe auch in jungen Jahren	75	147	75
72 Himmlisch war's, wenn ich bezwang	76	253 Nachl.	8
72 Blamier mich nicht, mein schönes Kind	77	253 Nachl.	9
72 Selten habt ihr mich verstanden	78	148	78
73 Doch die Kastraten klagten	79	148	79
74 Auf den Wällen Salamankas	80	149	80
75 Kaum sahen wir uns und an Augen und Stimme	81	150	82
75 Ueber die Berge steigt schon die Sonne	82	150	83
76 Zu Halle auf dem Markt,	83	151	84
77 Schöne, wirtschaftliche Dame	84	253 Nachl.	10
78 Dämmernd liegt der Sommerabend	85	151	85
(Fortsetzung wie « Buch der Lieder »)			

Um die Zahl 88 des Zyklus « Heimkehr » wieder voll zu machen, ersetzte Heine die gestrichenen Gedichte durch andere. So wurden, was diese letzten Partieen anbetrifft, die folgenden Lieder neu aufgenommen:

« *Buch der Lieder* »

Nummer:		
67	Ich hab euch im besten Juli verlassen	pag. 144
76	Bist du wirklich mir so feindlich,	» 147
77	Ach, die Augen sind es wieder	» 148
81	Neben mir wohnt Don Henriques	» 149

Nicht weil sie die Stimmung störten hat der Dichter die drei Gedichte, die wir jetzt in der Nachlese finden, verbannt, sondern weil sie den Tugendwächtern zu viel Anlass

[1]) Im Privatbesitz der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf.

zu Geschrei gaben. Ihre Unbrauchbarkeit liegt nicht im Inhalte, sondern darin, dass sie den gewählten Stoff nicht zu formen vermochten, dass sie vielmehr darin stecken blieben. Die zwei Gruppen (69—77 und 82/83), die sich aus den folgenden Gesängen abheben, sind beide ziemlich frivol und zeugen von wenig leidenschaftlicher Hingabe, so dass sie durch die fehlenden Nummern, wenn dieselben wirklich poetisch wären, keineswegs verunstaltet, sondern eher noch ergänzt würden. — Anderseits werden sie durch die neu eingeschobenen Gedichte deutlich abgerundet und vervollständigt. Dem ersten der beiden Reiseabenteuer fehlte der Schluss. Schildern nämlich die ersten Gedichte, die dieser Gruppe angehören, plötzlich erwachende Liebe und schnelle Eroberung (69—72) und das folgende die Untreue des feinen Liebchens (73), so bricht die Darstellung des Erlebnisses unerwartet rasch ab mit der Schilderung erneuter Werbung, ohne dass Andeutungen über den Erfolg oder Misserfolg derselben gemacht würden. Auch die hier gestrichenen Gedichte (Nachlese 8 u. 9) brachten keine direkte Ergänzung. Die Lücke nun füllte Heine durch Angliederung der Nummern 76/77, die vom Erfolg der neuen Werbung, aber auch vom Liebesüberdruss des um Erhörung Flehenden zu berichten wissen. Ebenso versuchte der Dichter eine bessere Einleitung für die zwei Reisebildergruppen zu schaffen durch Heranziehung des 67. Gedichts, das eine gewisse Verbindung mit den Liebesliedern des Neuen Frühling (6. Gruppe) herstellt, so dass 68 jetzt, als Motto gleichsam, den Schlüssel gibt zu den « Reisebekanntschaften », und sie in die Sphäre allgemeingültigen Erlebens einreihen will:

> Das ist das Leben, Kind! Ein ewig Jammern,
> Ein ewig Abschiednehmen, ewges Trennen!
> Konnt denn dein Herz das meinge nicht umklammern?
> Hat selbst dein Auge mich nicht halten können? (Hk. 68).

Die zwei Gruppen sind, wie alle im Zyklus « Heimkehr » von einander getrennt durch andersgeartete Gedichte und zwar durch die Nummern 78—81. Diese vier Gedichte bilden zusammen mit den beiden, die sie trennen, ein regelrechtes Satyrspiel auf die gefühlvollen Liebesgedichte des « Buches der Lieder », und die Rückkehr zur eigentlichen Lyrik, die aus den Tiefen der Seele quillt, wird grell markiert durch Nummer 84.

Dann treten in den letzten Klängen noch einmal die ganze Kraft und Gefühlstiefe des Dichters scheidend hervor. Nummer 85, dem kleinen, duftigen Naturgemälde, eignet die höchste Plastik im Bilde.

Dorten an dem Bach alleine,
Badet sich die schöne Elfe;
Arm und Nacken, weiss und lieblich,
Schimmern in dem Mondenscheine.

Weich melodisch, wie kaum ein zweites der « Heimkehr », klingt das Mondlied 86, das zu den Perlen lyrischen Schaffens überhaupt gezählt werden mag. Es behandelt « die Auflösung des schmerzbewegten Menschlichen im Dämmerweben der Nacht ».[1])

Das Gedicht:

Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht, (Hk. 87).

liegt hart an der Grenze von gebundener und ungebundener Rede. Das Verklingen, das Melodische ist mit äusserster Kraft festgehalten. Musik liegt in jedem dieser Worte, die das Gefühl zu unmittelbarem Mitschwingen anregt.

Mit diesem leisen Weben verklingt der dritte Zyklus des « Buches der Lieder », die « Heimkehr », wie er mit sanftem Tonfall geheimnisvoll eingesetzt hatte. Gedicht 88 bildet nur den Epilog. Mit ihm schliesst die eigentliche Liebeslyrik Heines auf längere Zeit hinaus ab.

Inhaltlich bildet der Zyklus « Heimkehr » unmittelbar die Fortsetzung des « Lyrischen Intermezzo ». Der Mensch stirbt nicht einer unglücklichen Liebe wegen. Er muss weiter leben. Um aber das Leben ertragen zu können, wendet er das Mittel an, das Heine in den « Memoiren » als das Probateste hingestellt hat: er sucht Vergessen und Erholung in den Armen anderer Frauen. Diesen einfachen Vorgang, den Heine im ersten Teil der « Heimkehr » festzuhalten und darzustellen verstanden hat, haben schon Millionen Menschen vor ihm durchgemacht. Aber es gibt Augenblicke, in denen alle « Gegenmittel » nichts fruchten, und auch dieses Neuaufflammen der alten Liebe, wo Sehnsucht, vereint mit Hass, mit doppelter Wucht auf den Einsamen eindringen, findet sich in der dritten Gruppe gestaltet. Nur eine tiefgefühlte neue Liebe vermag die alte endgültig zu bannen. Auf diese, die in der sechsten Gruppe geschildert ist, und die wir mit des Dichters Worten « Neuen Frühling » genannt haben, legt Heine ganz besonderes Gewicht. Aber wenn auch sie unglücklich ver-

[1]) Bölsche 81.

läuft, wie das hier der Fall ist, dann folgt, gemischt mit einer Art von Rachegefühl, das leichte, flatterhafte Leben, das die letzten Gruppen beschreiben.

Von all diesen Gruppen der « Heimkehr » ragen durch Geschlossenheit und Folgerichtigkeit des Aufbaus besonders die dritte und die sechste hervor. Sie sind es auch, in denen wir die deutlichsten biographischen Zusammenhänge mit dem Leben des Dichters nachweisen können; geht doch der dritte Unterzyklus, wie der verdiente Heinebiograph Elster nachgewiesen hat, auf Amalia Heine und der sechste auf die andere Cousine des Dichters, nämlich auf Therese Heine. Der Dichter selber hat die Namen der beiden Gefeierten nie genannt, aus Familienrücksichten vielleicht, hauptsächlich aber, weil in der Lyrik die Geliebte nicht ins grelle Licht, nicht in den Vordergrund tritt, sondern im Zwielicht bleibt, von hier aus herrschend und tonangebend. Ich glaube daher nicht, dass wir für das Verständnis der Dichtung, für Erfassung ihrer Formeigentümlichkeiten viel gewonnen haben, noch dem Geheimnis des Gesamtaufbaues näher kommen, wenn wir wissen, dass das Büchlein «Heimkehr» « nicht einen Liebesroman, sondern zwei hohe, zwei niedere, und mehrere flüchtige Verhältnisse enthält », wie Seuffert in einer längern Abhandlung zu beweisen versucht.[1]) Uebrigens ist zu dem weitern Satze Seufferts, dass nämlich die Geliebte innerhalb der einzelnen grössern Gruppen eine Person sei, zu bemerken, dass diese Feststellung bei genauer Nachprüfung nicht einmal für den Therese-Zyklus zu stimmen scheint. Das Gedicht:

Du bist wie eine Blume,
So hold und schön und rein;
Ich schau dich an, und Wehmut
Schleicht mir ins Herz hinein,

soll nach Karpeles[2]) nicht auf Therese, sondern auf ein kleines, armes, von Dieben beraubtes Mädchen gehen, das Heine in Berlin auf der Strasse gefunden und zu Frau v. Varnhagen gebracht haben will.

Dass übrigens auch die chronologische Reihenfolge der Entstehung, soweit wir sie überhaupt annähernd nachprüfen können, stark gestört ist, hat Elster aufgezeigt.[3])

Weder auf Personen noch auf die Zeitfolge hat Heine also Rücksicht genommen, sondern nur geachtet auf lük-

[1]) Seuffert pag. 601, Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, 3. Band.
[2]) Karpeles pag. 95.
[3]) Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte Bd. 4, pag. 48.

kenlose logische und künstlerisch einwandfreie Komposition. Neue Lieder wurden hinzugedichtet, um mit ihrer Hilfe Uebergänge zu mildern, Verbindungen herzustellen; alte sinn- oder formstörende weggelassen. Was der Dichter in seinem Briefe vom 16. Juni an Varnhagen über die zweite Auflage der « Riesebilder » schreibt[1]), gilt daher in noch stärkerm Masse für die Redaktion des « Buches der Lieder »: « Die Veränderung, die ich vornahm, ist gewiss ein Zeugnis meiner innern Demuth und meiner Liebe für das Bessere. Ich habe nämlich unter den 88 Liedern der « Heimkehr » diejenigen ausgeschieden, die den Schwachen im Lande als anstössig erscheinen könnten, und ersetzte sie aufs tugendhafteste. » Dass Heine bei diesen Aenderungen weniger auf die Schwachen im Lande, als vielmehr auf sein eigenes ästhetisches Empfinden Rücksicht nahm, braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden.

Ragen die Gruppen 3 und 6, wie gezeigt, schon durch Einheitlichkeit und Umfang hervor, so werden sie noch mehr herausgehoben durch ihre Umgebung. Ja, die Komposition des ganzen Zyklus geht von diesen beiden Zentren aus, weshalb auch die Bezeichnung « Zyklus » streng genommen nicht richtig ist, da es sich eher um elliptischen Aufbau handelt.

Gruppe 1 bildet eine Art Präludium und greift die Klänge des « Lyrischen Intermezzo » gedämpft wieder auf. Gruppe 2 wirkt durch den Gegensatz zu 3 und hebt letztere hervor. 4 und 5 fallen ebenfalls ab durch Behandlung nebensächlicher Themen, um 6 in seiner Geschlossenheit noch schärfer heraustreten zu lassen. Die Schlussgruppen stehen, mit Ausnahme der neunten, wieder im Gegensatz zu 6, wie zwei zu drei. Die Zusammenhänge innerhalb der letzten Gruppen 7 und 8 liegen nicht mehr so klar zu Tage, wie die der ersten. Es scheint daher dass Strodtmann richtig gesehen hat, wenn er die Ansicht vertritt, es zeige sich in der zweiten Hälfte der Gedichte eine gewisse Ermüdung.[2]) Die gleichen Gründe, die Heine zum Fallenlassen des grossangelegten Faustplanes veranlassten[3]), die gleichen Mängel, die die Fertigstellung des « Rabbi » verhinderten, dürften auch hier ein-

[1]) Briefe I/615.
[2]) Strodtmann II/33.
[3]) Heines Faustballet, das sich im X. Bd. befindet, darf keineswegs etwa als die Erfüllung der Hoffnungen angesehen werden, die der junge Heine auf seinen Faust setzte. Ueber die früheren Pläne orientieren am besten die Briefe im I. Bd.

gewirkt haben: Heine beherrscht nicht die grosse Linie. Er ist der Feinmaler des Genrebildes, der Augenblicksstimmung, der feinsten Nuancen von Gefühlsschwingungen. Um so bewundernswerter ist daher der so meisterhaft gelungene Versuch, die Gedichte als Gesamtheit zu komponieren. Es sind leichte, oft unendlich zarte, oft undeutliche Klänge, oft scharf umrissene Bilder, die sich folgen und die, ohne dass die Verbindungslinien besonders stark betont werden, im Zusammenhang harmonisch wirken und sich ergänzen. Heine erzwingt gleichsam die grosse Linie dadurch, dass er mehrere kleine Einzelgruppen, die fertig in sich geschlossen dastehen, aneinanderreiht. Alle diese Einzelgruppen scheiden sich in der « Heimkehr » säuberlich von einander. Planvoll eingeschobene Intermezzi halten sie auseinander.

Waren es zuerst nur einzelne Gedichte, die zu diesem Zwecke verwendet wurden, Genrebilder, die anmuten wie dichterische Beschreibungen von Gemälden, da sie wie diese nur eine Situation, nicht aber eine fortlaufende Handlung wiedergeben (5, 23), so finden sich bald anstatt einzelner Rahmengedichte deren mehrere, die sogar kleine Gruppeneinheiten bilden (z. B. das humoristische Intermezzo 6). Durch dieses Vorgehen hat Heine zwei Ziele auf einmal erreicht: Die Gruppen verschwinden nicht mehr wie im « Lyrischen Intermezzo », und der Dichter ist in der Lage, ganze Reihen von Gedichten, die nicht in den Zusammenhang passen, und die er dennoch gern aufnehmen möchte, in der Sammlung unterzubringen.

Ausser diesem einen, unzweifelhaften Fortschritt in der Technik des Aufbaus, der in der « Heimkehr » gegenüber dem « Lyrischen Intermezzo » erreicht ist, ist noch auf die Anwendung des Dialogs hinzuweisen, den Heine verschiedene Male verwendet, indem er in einem zweiten Gedicht unmittelbar auf die Fragen, die ein fingierter Freund im ersten gestellt hat, antwortet.

Die dem Zyklus angehängten Gedichte ragen durch die innere Abrundung sowohl als durch die Grösse ihres Umfanges felsenartig aus den kleinen Liedern empor. Mit dem Inhalt der « Heimkehr » haben sie wenig zu tun. Nur die zwei ersten: « Götterdämmerung » und « Ratcliff » klingen an das Motiv der verlorenen Liebe an und bilden so eine Art Uebergang zu den Romanzen « Donna Clara » und « Almansor » und zur Trilogie « Die Wallfahrt nach Kevlaar ». Die drei letzteren befassen sich mit einem ganz neuen Thema, mit dem Thema der Religion. Sie bringen den endgültigen Bruch mit dem alten Motiv der Liebes-

Die Heimkehr.

1. Prolog 2. Allgemeine Erörterung des Themas		Gewalt des Weibes über den Mann	Einleitung		
3, 4 u. 6. Orientierung über subjektive Lage des Dichters		Vorspiel	1. Gruppe		
5. Der malende Dichter kommt zur Geltung			1. Intermezzo (deplaciert)	Niedere Minne; Gegensatz zu Gruppe 3	Aufstieg
7-14. Entdeckung des Meeres als Gegenstand poetischen Schaffens; die Liebe zur Fischerin als Gegensatz zur alten Liebe gefasst		Seebilder	2. Gruppe		
15. Thema aus Volkslied variiert			2. Intermezzo		
16-27. Rückkehr des Dichters zum «klassischen Boden seiner Liebe», Anklänge an Gedanken und Stimmungen des «Lyrischen Intermezzo»		Klage um verratene Liebe	3. Gruppe		1. Brennpunkt der Abteilung
28-29. In beiden Gedichten kommt, wie in 5, der malende Dichter zur vollen Geltung			3. Intermezzo		
30-34. 35-36. Starke Selbstpersiflage		Heimliche Liebe	4. Gruppe		Verbindungsgruppen
			4. Intermezzo		
37. Märchenstimmung		Übergang zur 5. Gruppe			
38. Jugenderinnerungen 39-40. Lob der entschwundenen Zeit 41. Traumbild der Gegenwart	Gegensätze	Romantische Sehnsucht	5. Gruppe		
42-43. Dialogform 44-45.		Gegensatz Ironie	5. Intermezzo		

46-63.	Neue Liebe, Werbung und Zurückweisung, Hoffen und Bangen, analog dem Verlaufe des früheren unglücklichen Liebeserlebnisses	Neuer Frühling	6. Gruppe		2. Brennpunkt
64.	Persönlich satirisch	Schönes Einzelbeispiel für Heines Kompositionstalent. Gedichte verschiedener Zeiten zur Gruppe zusammengestellt.	6. (humoristisches) Intermezzo		
65.	Auf Rud. Christiani				
66.	Auf Eugen Graf von Breza				
67.	Leichte Verbindung mit «Neuem Frühling»	Überleitung zur Niedern Minne			
68.	Motto zu den folgenden 2 Gruppen: Leben bringt ewige Unruhe, Rastlosigkeit, Abwechslung mit sich				
69-77.	Gelegenheitsliebe, rasche Erhörung, vorübergehende Untreue. Neue Werbung und schliesslicher Ueberdruss	1. Reisebekanntschaft	7. Gruppe	Niedere Minne; Gegensatz zu Gruppe 6	Abstieg
78-81.	Satyrspiel auf Liebeszyklen des «Buches der Lieder»		7. (ironisches) Intermezzo		
82-83.	Festhalten der flüchtigen Ereignisse, die das tägliche Leben mit sich bringt	2. Reisebekanntschaft	8. Gruppe		
84.	Starke Punktsetzung. Markierung der Rückkehr zur reinen tiefempfundenen Lyrik		8. Intermezzo		
85-87.	Höchste Plastik im Bilde, Musik in den Worten; Gefühl zu unmittelbarem Mitschwingen angeregt	Mond- und Nachtlieder	9. Gruppe	Tiefempfundene Gefühlslyrik	
88.	Abschluss der eigentlichen Liebeslyrik		Epilog		

klage. Zugleich greifen sie kühn in Fragen der Zeit ein, die zugleich allgemeingültigen Wert haben. Sie bilden somit die erste Andeutung dessen, was wir von Heines späterer Lyrik, von den « Zeitgedichten » und vom « Romanzero » zu erwarten haben.

Vorerst aber folgt auf die « Heimkehr » die « Harzreise », auch eine Art Wallfahrt, die dem kranken Herzen des Dichters Heilung bringen soll, die ihn befreien soll von « erlogenen Liebesschmerzen », von « glatten Sälen, glatten Herren, glatten Frauen ». In dieser kleinen Abteilung aber irgendwelche Prinzipien der Anordnung aufzusuchen, wäre verfehlt, da Heine die Gedichte ohne Umstellungen oder Aenderungen einfach aus dem Fragment der « Harzreise » übernahm.

IV.

« Die Nordsee. »

Bildeten die bisherigen grossen Gruppen des « Buches der Lieder » keine homogenen Einheiten, wie denn auch ihre Titel nur vage gefasst sind, so haben wir in den beiden Nordseezyklen, die zum Voraus als « Kreise » bezeichnet sind, zwei Galerien von Bildern vor uns, deren Teile sich alle dem Gesamtkomplex unterordnen. Die beiden Zyklen wurden, jeder für sich, schulgerecht abgefasst, die Einzelgedichte entsprangen gleicher Zeitspanne, gleichen äussern, annähernd gleichen innern Bedingungen.

Auf die Zusammengehörigkeit deuten, mehr noch als die Titelgebung, Form und Stil dieser Nordseebilder hin, so dass Scherers Worte[1]): «Der Dichter ändert in der Regel fortwährend seinen Stil; ein ganz konstanter Stil ist bis jetzt wenigstens mit Sicherheit nirgends beobachtet worden », auf kaum einen Dichter in so weitgehendem Masse angewendet werden können wie gerade auf Heine.

Im Gegensatz zur bisher behandelten Lyrik zeigen diese beiden Gruppen verschwindend wenig Spuren volkstümlichen Einflusses. Heine ist sich dieser Tatsache voll bewusst, wenn er an Wilhelm Müller schreibt[2]): « Die Nordsee gehört zu meinen letzten Gedichten, und Sie erkennen daraus, welch neue Töne ich anschlage und in welchen neuen Weisen ich mich ergehe »; — oder wenn er ironisch

[1]) Poetik pag. 157.
[2]) Briefe I/420.

beifügt[1]): « ob das Publikum an den Nordseebildern Geschmack finden wird, ist sehr dubiös. Unsere gewöhnlichen Süsswasserleser kann schon allein das ungewohnt schaukelnde Metrum einigermassen seekrank machen. Es geht doch nichts über den alten ehrlichen Plattweg, das alte Geleise der poetischen Landstrasse ».

Die neue Form aber, die er gewählt hat, ist der freie Accentvers, von dem Paul Remer, der in feinfühliger Weise die freien Rhythmen Heines untersucht hat, betont, dass sein schmiegsamer Rhythmus einen fast endlosen Formenreichtum in sich begreife und daher den ergiebigsten Boden für die rhythmische Malerei bilde.[2]) Der Inhalt wird in keine feststehende Form eingezwängt, er schafft sich überall das Metrum, das der jeweiligen Stimmung entspricht. Diese Form, der freie Rhythmus der Nordseebilder, malt das Meer. Und wie das Metrum die nie ruhenden Wasser wiederspiegelt, bald in jäher Folge wechselnd, bald in gleichmässigem Auf- und Abwogen von

---

[1]) Briefe I/417.

[2]) Die Form, insbesondere die Rhythmik, in der Heines Nordseebilder verfasst sind, hat Anlass zu zahlreichen Untersuchungen gegeben. Paul Remer: Die freien Rhythmen in H. Heines Nordseebildern, analysiert Vers und Wortbau bis in alle Einzelheiten und betont, wie oben erwähnt, besonders die rhythmische Malerei durch Alliteration. E. Elster: Das Vorbild der freien Rhythmen Heines, Euphorion Bd. 25 fügt Wesentliches über die Wirkung der Pausen und die Methodik der Tonabstufung bei. Verschiedene Arbeiten befassen sich mit der historischen Einordnung der freien Rhythmen Heines. Während die einen Heine geradezu als den Wiedererwecker altgermanischer Verskunst feiern, (Jordan und Beyer), betonen andere die steigende Entwicklung dieser Versart von Klopstock an, der zuerst Opitzens Methode der Zählung nach Hebungen und Senkungen durchbreche, bis in die neueste Zeit hinein. Legras glaubt Heines Vorbild in Novalis Hymnen an die Nacht gefunden zu haben, wogegen Walzel (Rezension des Buches von Legras, Euphorion, Bd. 5), und Elster eine Briefstelle Heines in Erinnerung rufen (an Moser, 14. Dez. 1825, Briefe I/393), in welcher er auf Tieck und Robert hinweist. Andere weisen vor allem darauf hin, dass es Gœthe gewesen sei, der sich freier Rhythmen, von Herder angeregt, schon in Wanderers Sturmlied, Mahomets Gesang, Ganymed u. s. f. wie auch im Faust und der Iphigenie bedient habe. Minor verfolgt die historische Linie der freien Rhythmen über Klopstock, Herder, Ramler, Willemer, Gœthe, Stolberg, Maler Müller, Klinger usw. und nennt Heine nur einen glücklichen Nachfolger Gœthes. Ueber freie Rhythmik im Allgemeinen hat Richard M. Meyer im Euphorion Bd. 18, pag. 273 ff eine bemerkenswerte Abhandlung geschrieben, in der er betont, dass lediglich aus der Strophe oder besser gesagt der Periode der Einzelvers und der gesamte Aufbau freier Rhythmen verstanden werden kann. Darin nur sind sich alle Forscher einig, dass die freie Rhythmik die anpassungsfähigste und schmiegsamste Form der Poesie sei.

Hebung und Senkung sich wiegend, wie die ewig wechselnden Wellen, so steht auch der Inhalt der Nordseezyklen in engster Beziehung zu den leisesten Regungen des Meeres. Und Heine ist vollkommen im Recht, wenn er speziell auf diesen Inhalt hinweist und ihn als das Eigentümlichste bezeichnet, was er geschrieben habe, stolz hinzufügend[1]): « Jeden Sommer entpuppe ich mich, und ein neuer Schmetterling flattert hervor. Ich bin also doch nicht auf eine lyrisch-maliziöse zweistrophige Manier beschränkt. »

Selten nur dienen die Seebilder rein realistischer Schilderung von Land und Meer und seinem Leben, wie etwa Meeresstille (Nr. 9/I) oder Gewitter (Nr. 2/II). Wohl beginnen die meisten mit einem Situationsbild, mit Natureingang; dann aber schweifen die Gedanken weit ab vom ursprünglichen Thema, ohne dass man doch dieses sich Wegwenden fremdartig empfinden würde, weil die Uebergänge unnachahmlich sanft zum neuen Motiv überleiten, weil Metrum und Grundstimmung stets dem Inhalt entsprechen. Dieses Abschweifen aber offenbart, besser als die längsten Erklärungen das zu tun vermöchten, so recht den Einfluss des Meeres auf die Seele des Dichters. Ja, ich glaube, nur wer längere Zeit am Meer sich aufgehalten, wird so ganz die geheimsten Schattierungen der Heineschen Zyklen verstehen können, die Einheit herausfühlen aus der Vielheit. — Keine Welle gleicht der andern. Keine Stimmung der Natur, mag sie noch so ähnlich sein einer früheren, macht denselben Eindruck auf die Seele des Dichters. Immer aber fühlt er einen leisen Hauch urewiger Welten, geheimnisvolles Weben, das seine Gedanken wachruft und sie schweifen heisst in entlegene Fernen der Kindheit, (Abenddämmerung II/2), in längst vergangene Zeiten (Seegespenst I/10). Nichtig erscheinen ihm die Welt, sein eigenes Ich, sein Tun und Treiben, (I 5, I/11, II/3), dass nur das laute gelle Lachen ihn noch retten kann vor der Verzweiflung eigenen Unvermögens. (I/3, I/4, I/5, II/4, II/5)

Aber auch Momente seligster Träume beschert ihm der geheime Zauber des Meeres. Das Weib, die Geliebte als Sinnbild der Unendlichkeit schwebt vor seinen trunkenen Blicken (I/6):

---

[1]) Briefe I/393.

Und sehnend ergriff mich ein tiefes Heimweh
Nach dir, du holdes Bild,
Das überall mich umschwebt,
Und überall mich ruft,
Ueberall, überall,
Im Sausen des Windes, im Brausen des Meers,
Und im Seufzen der eigenen Brust.

Das ist kein gewöhnliches sterbliches Liebchen mehr, nach dem er die Arme ausstreckt, das ist die Gestalt gewordene Seele des Dichters selber, hinausprojiziert ins All: (Nachts in der Kajüte, I/7)

An die blaue Himmelsdecke,
Wo die schönen Sterne blinken,
Möcht ich pressen meine Lippen,
Pressen wild und stürmisch weinen.

Jene Sterne sind die Augen
Meiner Liebsten, tausendfältig
Schimmern sie und grüssen freundlich
Aus der blauen Himmelsdecke.

Nach der blauen Himmelsdecke,
Nach den Augen der Geliebten,
Heb ich andachtsvoll die Arme,
Und ich bitte und ich flehe:

Holde Augen, Gnadenlichter,
O, beseligt meine Seele,
Lasst mich sterben und erwerben
Euch und euren ganzen Himmel!

* * *

Es träumte mir von einer weiten Heide,
Weit überdeckt von stillem, weissem Schnee,
Und unterm weissen Schnee lag ich begraben,
Und schlief den einsam kalten Todesschlaf.
Doch droben aus dem dunkeln Himmel schauten
Herunter auf mein Grab die Sternenaugen,
Die süssen Augen! und sie glänzten sieghaft
Und ruhig heiter, aber voller Liebe.

Die Wellen fliessen weiter. Alles fliesst, nichts hat Bestand. Die Geliebte ist verloren (II/5); die alten Götter haben neuen Platz machen müssen (II/4). Warum?

Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer
Steht ein Jüngling-Mann,
Die Brust voll Wehmut, das Haupt voll Zweifel,
Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:
« O löst mir das Rätsel des Lebens,
Das qualvoll uralte Rätsel. (II/7)

Neue Wellen, neue Gedanken, neue Hoffnung. Dem Phönix gleich erhebt sie sich, Welt und Himmel mit verheissungsvollen Farben zu schmücken. Aus ewigem Blau prangt die ewige Sonne überm ewigen Meer, das Heine

sein « wahlverwandtes Element » nennt[1]), und von dem er versichert[2]): « Ich liebe das Meer, wie meine Seele, oft wird mir sogar zu Mute, als sei das Meer eigentlich meine Seele selbst; und wie es im Meere verborgene Wasserpflanzen gibt, die nur im Augenblick des Aufblühens an dessen Oberfläche heraufschwimmen, und im Augenblick des Verblühens wieder hinabtauchen: so kommen zuweilen wunderbare Blumenbilder heraufgeschwommen aus der Tiefe meiner Seele und duften und leuchten und verschwinden wieder. »

In den Nordseezyklen ist es Heine gelungen, diese Blumenbilder und flüchtigen Gedanken festzuhalten im Rhythmus, aus ihnen einen neuen Rhythmus zu schaffen, den Gesang des Meeres, die Melodie der eigenen Seele. « Krönung » heisst das erste Bild, und wahrlich, der Zyklus bedeutet die Krone des « Buches der Lieder ». Nicht die Form nur, auch der Inhalt gehört zum Eigenartigsten, Feinfühligsten und Wuchtigsten zugleich, das ihm zu sagen vergönnt war. Neu in der Dichtung Heines sind Form und Rhythmus, neu ist der Inhalt, neu nicht minder ist der, durch die ewigen Wechselbewegungen des Meeres bedingte, die Vielheit knapp und bündig zur Einheit zusammenfassende Aufbau.

Aber die Gedanken der Liebe
Sind wie lustig dazwischenblühende,
Rot und blaue Blumen. (II/10, Epilog).

* * *

« Junge Leiden, — Lyrisches Intermezzo, — Die Heimkehr, — Die Nordsee », heissen die vier grossen Abteilungen, aus deren Zusammenlegung das « Buch der Lieder » entstanden ist. Erst durch den Ueberblick über diese Hauptgruppen erhält man eine Vorstellung vom lyrischen Reichtum Heines, von seinen Fortschritten, von der Art seines Schaffens überhaupt.

Zeugten die einzelnen Glieder in ihrer ursprünglichen Gestalt und Anordnung schon von bewusstem Willen nach sinnvoller Komposition, so tritt dieses Streben jetzt noch viel deutlicher zu Tage durch die recht erheblichen Umformungen, denen die Teilgruppen unterworfen wurden. Sie verraten am besten Heines Ansicht vom Künstlertum, dem souveränen Herrschen über die geschaffenen Dichtungen, das er in dieser Periode seines Schaffens noch mit den Romantikern gemein hat, die den Künstler über das Kunstwerk stellten. Er setzt seine erhabene Stellung aber

[1]) Briefe I/426, an Campe (ohne Datum).
[2]) Nordsee III/104, Zeile 28 ff. Werke, Bd. IV.

ganz in den Dienst seiner Lyrik, indem er die einzelnen Gedichte, die einzelnen Zyklen höhern Zwecken, den Absichten des Ganzen unterzuordnen sucht.

Die Grundlage des « Buches der Lieder » bilden die « Jungen Leiden ». Nicht umsonst stehen sie am Anfang, enthüllen sie doch in nicht misszuverstehender Weise das Erlebnis, das dem ganzen Buche seinen Stempel aufgedrückt hat, die enttäuschte, « verratene » Jugendliebe. Um dieses Grunderlebnis noch stärker herauszuarbeiten, hat Heine die den einzelnen Gedichten der « Traumbilder » ursprünglich beigefügten Titel beseitigt, so die kleine Gruppe gewissermassen als Einheit charakterisierend, deren fertiges Motiv durch die anschliessenden « Lieder » und « Romanzen » weiter beleuchtet wird. Auf dieser festen Unterlage ruhen die beiden folgenden Zyklen, « Lyrisches Intermezzo » und « Heimkehr », deren Titel wenig besagen wollen.

Die Lieder des « Lyrischen Intermezzo » detaillieren recht eigentlich das bereits gestreifte Erlebnis, und oft haben wir hier kein unmittelbares Ausströmen erlebter Liebessorgen vor uns, sondern vielmehr eine Art « Erinnerungsextrakt »[1]). Darum aber kommt der ordnende Geist im « Lyrischen Intermezzo » so stark zum Ausdruck, weil einzelne Gedichte bei der Komposition nachträglich verfasst worden zu sein scheinen, um ein Wort, einen Gedanken, eine Stimmung festzuhalten, eine Zeile weiter auszuführen. Dadurch aber wird der Unterschied zwischen Erlebnis und Dichtung noch weit grösser als er sonst zu sein pflegt, darum erhebt uns das « Lyrische Intermezzo » in den Bereich der reinen Kunst, in die Sphäre des verarbeiteten Rohstoffs, der, wie Wolff sich drastisch ausdrückt[2]), « mit dem Erlebnis etwa so viel Aehnlichkeit besitzt wie das Bildnis der knidischen Venus mit dem Marmorblock, aus dem es gehauen wurde, oder mit dem Stubenmädchen, das für sie Modell gestanden hat », weshalb es auch völlig gleichgültig ist, ob Heine Josefa, Amalie oder Therese und ob er sie wegen ihrer Schönheit oder wegen ihres Geldes geliebt hat. Hauptsache aber ist und bleibt die künstlerische Darstellung des Erlebnisses, die wir hier in allen Einzelheiten verfolgen können.

In der « Heimkehr » sucht Heine sodann die notwendige Weiterentwicklung nach dem grossen Erlebnis in ihrer Gesamtheit wiederzugeben. Mit Notwendigkeit er-

---

[1]) Das Wort stammt von Brandes, s. Hauptströmungen VI/145.
[2]) Wolff, pag. 116.

geben sich durch Zeit und Entfernung ein gewisses Abrücken von der so heftigen Liebe, ein Trostsuchen in neuen Erlebnissen; aber auch erneutes Aufflammen der alten Leidenschaft beim Wiederbetreten des Schauplatzes, auf dem sie entstanden, ein Wiederkehren aller alten Erinnerungen überhaupt und schliessliches Erwachen zu neuer Liebe. Da sie aber wiederum trostlos verläuft, ruft sie ähnlichen Gegenmitteln wie die erste unglückliche Liebe, um in banger, müder Todessehnsucht zu endigen.

Das ist der grosse Gesichtspunkt, nach welchem Heine seine Lyrik ordnete: Allgemeingültige Darstellung seines Grunderlebnisses zuerst, Detaillierung sodann und Betonung seines primären Einflusses auf alles spätere Erleben.

Einheit der Stimmung ist nicht beabsichtigt, im Gegenteil. Nur in der Vielheit liegt die Einheit, sind die einzelnen Gruppen doch Teile ein und derselben dichterischen Persönlichkeit, deren seelische Struktur eine Vereinigung unglücklicher Antithesen, polarer Gegensätze ist. Darum auch dürfen wir bei unserm Urteil nicht vom Standpunkte strengbürgerlicher Moral ausgehen, sondern müssen die ganze Erlebnisreihe vom Standpunkte Heines aus betrachten. Der aber — und das ist es ja gerade, was ihn uns heutigen Menschen wieder nahe bringt — ist ausserordentlich reich in psychologischer Hinsicht.

Von diesem Reichtum legen die Nordseebilder genügend Zeugnis ab. Nur lose hängen sie inhaltlich mit den übrigen Zyklen des « Buches der Lieder » zusammen. Allerdings befinden sich schon in der « Heimkehr » einige Seestücke, aber diese kleinen Stimmungsbilder lassen kaum etwas ahnen von der Gewalt und Majestät des Meeres und sind zudem eigentliche Liebeslieder. Liebesgedichte aber finden sich in der « Nordsee » keine, obschon « Nacht in der Kajüte » äusserlich als ein solches gefasst werden könnte. Aber da ist keine Innigkeit, keine Wärme, keine Persönlichkeit, die sich an eine andere Persönlichkeit wendet. Das « kleine Mädchen », von dem am Anfang die Rede ist, ist wohl eher der Träger des seelischen Ueberfliessens einer allertiefsten Lebensstunde. Und die grossen goldnen Sternenaugen bedeuten wohl die Augen der Liebe selbst, oder des unbekannten Gottes — kurz, der Macht, die lenkend und bestimmend über allem Erdendasein waltet. Die Gestalten der beiden Zyklen sind, wie sich Friedemann treffend ausdrückt, « hinausgestrahlte Reflexe der Innerlichkeit », die sich von ihrem Ursprung nicht völlig zu lösen vermocht haben, weshalb die Seele mit diesen

halbselbständigen Wesen einen innern Dialog fortsetzen kann.[1]) Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, dem sich die Romantiker in der Vereinigung mit der Geliebten als der höchsten menschlichen Extase zu nähern meinten, findet hier ihren Ausdruck. Die Gedichte brechen also mit dem Motiv der vorhergehenden.

Die Brücke aber zum « Lyrischen Intermezzo » und zur « Heimkehr » bilden die Lieder der « Harzreise », deren erste Nummern anklingen an den Verrat der Geliebten, während das Rauschen der seidenen Schleppen des Wellenschaumkleides von Prinzessin Ilse bald übertönt werden sollte vom Branden und Brausen der Nordsee.

So sieht der Betrachter Heinescher Werke, Heineschen Schaffens den Dichter im « Buch der Lieder » in dreifacher Weise, inhaltlich, formal und im Hinblick auf die Komposition, von Stufe zu Stufe höher steigen, in den Nordseezyklen aber die Vollendung erringen.

---

[1]) Friedemann, pag. 53.

Neue Gedichte.

I.

Allen Bänden des « Salon », mit Ausnahme des zweiten, hatte Heine einige Seiten Lyrik beigegeben. Auf die Einreihung derselben und auf die Verbindung mit den Prosastücken kam es ihm wenig an, da er die Salonbände benutzte, um wissenschaftliche Arbeiten, kleine Novellen, Gedichte, kurz alle Erzeugnisse seiner poetischen und kritischen Tätigkeit unter möglichster Umgehung der Zensur herauszugeben. Harmlosere Stücke mussten dabei oft die gefährlicheren verschleiern und verdecken helfen. Auch scheinen die Gedichte zum Teil angehängt, um das Buch auf zwanzig Bogen zu bringen, weil Werke von solchem Umfange in der Regel der Zensur entgingen. Da Heine aber wohl fühlte, dass seine Lyrik mehr und mehr die Prosa an Gehalt und Tiefe zu überflügeln anfange, war er bemüht, die zerstreuten Gedichte zu sammeln, um sie im Zusammenhang dem Publikum vorlegen zu können.

Schon im Jahre 1837, zehn Jahre nach Erscheinen des « Buches der Lieder », taucht der Plan zu einer neuen Gedichtsammlung im Zusammenhang mit Verhandlungen über die Gesamtausgabe aller Werke in Heines Briefen auf. Am 13. April 1837 schreibt er an Campe[1]): « Die zwei ersten Bände der Gesamtausgabe betitle ich « Gedichte », und der erste Band erhält den Untertitel « Buch der Lieder ». Er soll auch das ganze « Buch der Lieder » enthalten. Der zweyte Band enthält einen Theil älterer Gedichte, die ich nicht ins « Buch der Lieder » aufgenommen, dann die beyden Tragödien « Ratcliff » und « Almansor » so wie auch den « Neuen Frühling », die Gedichte, die im ersten Theile des « Salons » enthalten, und ähnliche, die zum Theil im Morgenblatt gedruckt, zum Theil noch im Manuskript vorhanden sind usw. » Ein Jahr später finden wir in einem Briefe an Campe folgende Stelle[2]): « Es ist nicht meine Schuld, wenn Sie den versprochenen « Nachtrag zum Buch der Lieder » noch nicht in Händen haben. (Ist der Titel

[1]) Briefe II/157.
[2]) Briefe II/218, 30. März 1838.

gut?) Dieser Nachtrag soll nämlich enthalten: 1) den « Neuen Frühling », —2) die Gedichte des ersten Theils des « Salons »[1]), — 3) dreyssig meiner besten neuen Gedichte, — 4) den « Tannhäuser », — 5) den « Ratcliff », — 6) eine sehr grosse Vorrede, worin ich wichtige Dinge zu sagen habe. Nummer 1 und 2 sind längst korrigiert, Nr. 3, die neuen Gedichte, sind längst abgeschrieben — aber ich habe nicht den « Tannhäuser », denn Sie haben mir zwei Dutzend Exemplare des « Buches des Lieder » und kein einziges Exemplar des dritten Salonteils geschickt. Ebenso wenig habe ich die Tragödien, in denen ich doch den « Ratcliff » durchsehen muss. »

Im Juni 1838 endlich hatte Campe das fertige Manuskript in Händen. Gutzkow aber, der als Herausgeber des bei Campe erscheinenden « Telegraphen » Einblick in dasselbe erhalten hatte, warnte Heine, das Buch zu veröffentlichen. Der Briefwechsel der beiden beleuchtet deutlich den Platz, den Heine in der zeitgenössischen Literatur einnahm, sowie auch seine Stellung zur Kunst überhaupt, weshalb ich im folgenden die wichtigsten Stellen der beiden Briefe wiedergebe:

Carl Gutzkow an Heine[2]). « — — — Ich bin nun der Ueberzeugung (und halte mich verpflichtet, Ihnen sie mitzuteilen) dass, wie die Sachen jetzt stehen, Ihre Verhältnisse zur deutschen Bildung, Nationalität und Literatur wenn nicht vollkommen, doch bei weitem überwiegend günstig ausfallen; dass Sie aber, wenn diese Gedichte des beabsichtigten Nachtrags erscheinen, in die Waage Ihrer Beurteilung ein Gewicht legen, welches auf der Schale der gegen Sie erhobenen Beschuldigungen centnerschwer lasten wird. — — — Ich möchte denjenigen genannt wissen, der nach Veröffentlichung jener Gedichte wagen würde, Sie in Schutz zu nehmen. Gentz ist todt, Varnhagen ist stumm, Laube hat Rücksichten; sonst wüsst' ich niemanden. Dichter der Reisebilder, man hat Dir viele Sünden vergeben, weil es Dornen an Rosen waren; aber diese neuen, Heine, die nur Dornen sind, vergibt man Ihnen nicht! Für den « ungezogenen Liebling der Grazien » giebt es auch eine Gränze, und diese haben Sie in jener Gesangsmanier längst überschritten. — — — Welcher deutsche Autor aufhört in die Höhe zu blicken, wer in seinen Augen den himmlischen Glanz verliert, der verliert auch

[1]) der die « Verschiedenen » enthielt, wozu noch deren Folge aus dem Morgenblatt und der Mitternachtszeitung kamen (Vgl. Anm. Werke II/373).

[2]) Hamburg, den 6. Aug. 1838, Briefe II/237—241.

seine Stellung im Volke. — — — Durch diesen Nachtrag ruinieren Sie Ihre Stellung so, dass selbst Ihre Freunde die Feder niederlegen und sich bescheiden müssen. Geben Sie das Buch auf! »

Heines Antwort auf die, wenn vielleicht recht gut gemeinten, doch reichlich anmassenden Ratschläge, ist bezeichnend für die Wandlung, die seine Kunstansichten genommen haben[1]). « Ich werde sie », erklärt er darin, « mit gutem Gewissen drucken, wie ich auch den Satirikon des Petrarca und die römischen Elegien des Gœthe drucken würde, wenn ich diese Meisterwerke geschrieben hätte. Wie letztere sind auch meine angefochtenen Gedichte kein Futter für die rohe Menge. — Nur vornehme Geister, denen die künstlerische Behandlung eines frevelhaften oder allzu natürlichen Stoffes ein geistreiches Vergnügen gewährt, können an jenen Gedichten Gefallen finden. Ein eigentliches Urteil können nur wenige Deutsche über diese Gedichte aussprechen, da ihnen der Stoff selbst, die abnormen Amouren in einem Welttollhaus wie Paris ist, unbekannt sind. Nicht die Moralbedürfnisse irgend eines verheirateten Bürgers in einem Winkel Deutschlands, sondern die Autonomie der Kunst kommt hier in Frage. Mein Wahlspruch bleibt: Kunst ist der Zweck der Kunst, wie Liebe der Zweck der Liebe, und gar das Leben selbst der Zweck des Lebens ist. »

Heine, der früher das « Gœthesche Kunstprinzip » bekämpft hatte, gibt hier den einzigen Standpunkt an, von dem aus den Gedichten des Zyklus « Verschiedene » beizukommen ist. Er lehnt jedes Urteil, das ausserhalb der Kunst gewonnen wurde, schlechtweg ab und bekennt sich unumwunden zu der Maxime de l'art pour l'art.[2])

Immerhin wartete er mit der Publikation des neuen Buches einen besseren Zeitpunkt ab und gewann allmählich selber Distanz von den Gedichten, so dass er im Februar 1842 schreiben konnte: « Die Gedichte werde ich nicht so bald herausgeben, da ich im Zuge bin, die schwachen durch neue und bessere zu ersetzen, und überhaupt ein Buch liefern will, wo ich sicher bin, dass es in Vergleichung mit dem « Buch der Lieder » nicht den kürzern zieht. »[3]) In der Zwischenzeit hatte er sich auch in seiner Lyrik den Tagesereignissen zugewandt, und die poetischen Erzeugnisse, die entstanden, brachten einen ganz neuen

[1]) 23. Aug. 1838 Brief II/241.
[2]) Vergl. Anm. Werke II/374.
[3]) An Campe, 28. Febr. 1842, Briefe II/393 s. oben pag. 18.

Ton in die Gedichtsammlung, die im Jahre 1843 endgültig beschlossen wurde. Die zweite Auflage erschien ohne irgendwelche Veränderungen in gleichem Umfange und gleicher Reihenfolge wie die erste, während die dritte verschiedene Umformungen über sich ergehen lassen musste. Den Gedichten wurde der Zyklus « Zur Ollea » neu beigefügt, die Gruppe der « Verschiedenen » um die « Diana »-Gedichte vermehrt und das letzte der « Schöpfungslieder » angehängt, welche Einteilung für die Zukunft massgebend blieb.[1])

II.

« Neuer Frühling ».

Alle Ausgaben der « Neuen Gedichte » also werden eröffnet durch den « Neuen Frühling ». Obschon die Lieder dieser Gruppe noch in Deutschland gedichtet und schon 1831 in der zweiten Auflage der « Reisebilder », im zweiten Band veröffentlicht worden waren mit dem Motto:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden — — — —

Er träumt von einer Palme
Die fern — — — —

und der Widmung: « Seiner Schwester, — Charlotte Embden geb. Heine — widmet — diesen neuen Frühling — artig und liebevoll — Der Verfasser », so änderte Heine doch nie etwas an ihnen und übernahm sie in gleicher Reihenfolge in die spätere Sammlung und in alle Neuauflagen derselben. Denn Heine weiss, dass er seit der Abfassung der Zyklen des « Buches der Lieder » älter und klüger geworden ist, sehr klug und sehr verständig sogar. Mit unfehlbarer Sicherheit handhabt er den lyrischen Apparat. Er gebraucht alle Finessen des Virtuosen im Aufbau der ganzen Abteilung wie auch bei der Niederschreibung des einzelnen Gedichtes. Darum passt das Urteil, das er später in der « Lutetia » über einen Musiker fällte, auch auf den « Neuen Frühling »[2]). Er sagt in diesem Werke, in dem er die parlamentarische Periode Louis Philipps schildert u. a.: « Je nüchterner und herzloser der Violinspieler, desto gleichförmiger wird immer seine Exekution sein, und er kann auf den Gehorsam seiner Fiedel rechnen, zu jeder Stunde, an jedem Orte. Aber diese gepriesene Sicherheit

[1]) Vergl. Anm. Werke II/375 f.
[2]) Werke IX.

ist doch nur das Ergebnis einer geistigen Beschränktheit, und eben die grössten Meister waren es, deren Spiel nicht selten abhängig gewesen von äusseren und inneren Einflüssen. »

Der « Neue Frühling » ist nämlich nicht aus eigenem innerem Antrieb, sondern auf Bestellung des Musikers A. Methfessel in « hungriger Geschwindigkeit und bankrotter Begeisterung » entstanden, was Heine selber Varnhagen v. Ense gegenüber eingesteht, wenn er im Herbst des Jahres 1830 schreibt[1]): « Ein neuer Frühling wird kommen und damit ich ihn dann ganz geniessen kann, ungestört, so mache ich jetzt die Frühlingslieder, die dazu gehören. Drei Dutzend habe ich in dieser schlimmen Zeit gemacht, auf Veranlassung eines hiesigen Musikers, der etwas Neues komponieren wollte. »

Die Bezeichnung « Neuer Frühling » treffen wir bei Heine nicht zum ersten Mal. Schon die sechste Gruppe der « Heimkehr » nannten wir nach ihrem Einleitungsgedicht mit dem gleichen Namen[2]). Während aber jene Lieder unmittelbar aus dem Erleben hervorgingen und somit lebendige frohe Farben tragen, haben wir es jetzt nur mit einer weitern Ausführung und Detailbeschreibung jener Motive und Gedanken zu tun, zu der nicht das Erlebnis, nicht der innere Trieb den Dichter zwang, sondern die Aussicht auf gute Bezahlung den Autor verlockte.

Der Aufbau der Gruppe gleicht dem des « Lyrischen Intermezzo » oder der Unterzyklen der « Heimkehr » genau, nur dass alle dort noch vorkommenden Mängel und Unbeholfenheiten durch glänzende Regiekunst beseitigt wurden. Wer das « Buch der Lieder » nicht kennt, wird sich daher leicht durch die schillernde Fassade täuschen lassen, geben diese Gedichte doch die Gebärde von Freud und Leid in all ihren Variationen und flüchtigen Zuckungen wieder. Es fehlt ihnen nur die Seele.

Wenige Lieder allerdings, die aus früherer Zeit stammen und nicht im Zusammenhang mit den andern entstanden sind, tragen den Stempel des Primären, Ungekünstelten an sich, wie etwa:

5.

Gekommen ist der Maie,
Die Blumen und Bäume blühn,
Und durch die Himmelsbläue
Die rosigen Wolken ziehn.

---

[1]) Briefe I/632.
[2]) s. oben pag. 52.

Im Allgemeinen aber arbeitet der Dichter mit alten Bildern und Vorstellungen. Rose und Nachtigall, Lilie und Liebesweh, blaue Augen und Mondschein, alles was Effekt zu machen verspricht, wird aus den früheren Dichtungen geholt und in diesen Liedern angehäuft. Weil aber Heine die Wirkung jedes einzelnen Wortes zum Voraus zu berechnen weiss, sind die Gedichte nicht etwa schlecht, sondern sehr gut. Das aber ist gerade ihr Mangel, dass sie zu gut sind, — zu gewollt gut. Der Virtuos wird zum Manieristen. Es entstehen formell tadellose, inhaltlich aber leere, nichtssagende Verse von sentimentaler Stimmung, wie

15.

Die schlanke Wasserlilje
Schaut träumend empor aus dem See;
Da grüsst der Mond herunter
Mit lichtem Liebesweh.

Verschämt senkt sie das Köpfchen
Wieder hinab zu den Welln —
Da sieht sie zu ihren Füssen
Den armen blassen Geselln.

Aber nicht nur die Komposition des einzelnen Gedichtes zeigt uns den Künstler an der Arbeit. Mehr noch wird, wie oben erwähnt, die unvergleichliche Virtuosität durch den Aufbau des ganzen Zyklus verraten. Was er in den « Jungen Leiden » erst tastend versuchte, was ihm im « Lyrischen Intermezzo » und in der « Heimkehr » zum Teil vortrefflich gelungen ist, was er in der « Nordsee » scheinbar spielend schuf, die Einheit des Aufbaus, das Aneinanderreihen der Vielheit zum fortlaufenden Erlebnis, das ist hier zum höchsten Raffinement gesteigert.

Der « Prolog » verbindet die « Neuen Gedichte » mit dem « Buch der Lieder » und enthält zugleich eine Entschuldigung für die Zumutung, die dem Leser gemacht wird, da er nochmals mit alten Liebesleiden abgespeist werden soll.

Die Gedichte 1—9 bilden eine Art Auftakt; sie schildern den Einfluss des Frühlings auf die Seele des Dichters. Neuer Jubel erwacht in seiner Brust und stürmisch setzt der neue Liebesgesang nach dem Uebergang, den Nummer 10 schafft, ein mit dem 11. Gedicht und umfasst alle Lieder bis 39, während 40 den Inhalt kurz so zusammenfasst :

40

Die holden Wünsche blühen,
Und welken wieder ab,
Und blühen und welken wieder —
So geht es bis ans Grab.

Das weiss ich, und das vertrübet
Mir alle Lieb und Lust;
Mein Herz ist so klug und witzig,
Und verblutet in meiner Brust.

Das « Verbluten des Herzens », die Ernüchterung, die der Extase folgt, wird in den vier Schlussgedichten näher ausgeführt. Es sind Naturbeschreibungen. Sie enthalten wenig Parallelen zwischen der Seele des Dichters und der Stimmung der sichtbaren Natur, und doch geben sie einzig und allein die Gefühlswallungen ihres Schöpfers wieder. Heine benutzt also hier die Methode, die er schon beim 59. Gedicht des « Lyrischen Intermezzo » angewandt hatte, und die jenes Lied[1]) zu einem der stimmungsvollsten gestaltete, die er überhaupt geschaffen. Auch innerhalb der II. Gruppe wendet er fortwährend Kniffe und Praktiken an, mit denen er früher Erfolg gehabt hatte.

Anklänge an Ironie finden sich in 16, wo sich Heine unmittelbar an den Leser wendet mit den Worten:

Wenn du gute Augen hast,
Und du schaust in meine Lieder,
Siehst du eine junge Schöne
Drinnen wandeln auf und nieder.

Zusammenfassung aller vorherigen Gedanken und Handlungen bringt 19, Besinnung und Bezugnahme auf frühere Zyklen finden sich in 27 und 30, Reflexionen in allgemeiner Fassung in 20 und 29, welch letztes Gedicht im Balladenstil zum Voraus auf den unglücklichen Ausgang der Liebesgeschichte deutet:

Kennst du das alte Liedchen?
Es klingt so süss, es klingt so trüb!
Sie mussten beide sterben,
Sie hatten sich viel zu lieb.

Die Vorausdeutung trifft aber nur zum Teil zu. Die Liebe nimmt ein Ende, aber der Dichter stirbt nicht. Ihm bleiben Blasiertheit und Menschenverachtung, während die Liebe im öden Einerlei des Alltags untergeht.

Durch ihre Verkettung erst gelangen diese Lieder zu Bedeutung, durch den Aufbau erst wird die Abteilung zum Kunstwerk. Aber alle Virtuosität vermag nicht, den Zyklus auf die Höhe der frühern zu heben, weil die Manier zu stark durchscheint. Die Nachtigall singt je nach Bedarf, die Rosen blühen und welken, der Himmel zeigt ein finsteres oder freundliches Aussehen, alles wie es sein muss. Frühere Kompositionsmittel werden in verfeinerter

[1]) Vergl. oben pag. 42.

Form und sorgfältiger Auswahl angewandt. Aber die Wiederholungen müssen auffallen. Dem Virtuosen gehen die Mittel aus. Der « Neue Frühling » bietet keine Klänge, die wir nicht schon im « Buch der Lieder » getroffen hätten. Notgedrungen muss sich Heine endlich vom alten Thema, von der alten Liebe abwenden. Aber nicht mehr die Heimat, sondern die Fremde, Paris, bot ihm die Unterlage für die neue Lyrik, deren er bedurfte.

III.

« Verschiedene ».

In Paris sind die Lieder entstanden, die unter dieser Ueberschrift in den « Neuen Gedichten » ihren Platz gefunden haben. Sie befassen sich mit den zufälligen Bekanntschaften, welche das Grosstadtleben mit sich zu bringen pflegt. Wie Zeit und Ort sie geschaffen haben könnten, folgen sich die einzelnen Gruppen, jede mit einem charakteristischen Mädchennamen als Titel versehen. Inhaltlich sehen sie sich recht ähnlich, höchstens dass die eine Geliebte etwas länger zögert mit der Befriedigung der Wünsche ihres Liebhabers als die andere. Aber schliesslich sind sie alle gleich willig, um nach kurzer Buhlschaft, nach genossenem Liebestaumel, ihres Weges zu ziehen. Auch der Aufbau der verschiedenen Gruppen ist in den wesentlichen Zügen immer derselbe (mit Ausnahme der Aneinanderreihung der drei « Hymnen » auf die « schönen Gliedermassen » der Diana): Liebe auf den ersten Blick von Seiten des Buhlen, Werbung, Liebesschwüre, Hingabe und rasche Ernüchterung. Nach jeder Gruppe könnte Gedicht 9 des Zyklus « Angélique » als Epilog stehen:

Dieser Liebe toller Fasching,
Dieser Taumel unsrer Herzen,
Geht zu Ende, und ernüchtert
Gähnen wir einander an!

Ausgetrunken ist der Kelch,
Der mit Sinnenrausch gefüllt war,
Schäumend, lodernd, bis am Rande;
Ausgetrunken ist der Kelch.

Die Zusammenstellung der einzelnen Zyklen zur Abteilung der « Verschiedenen » ist ohne grosse Ueberlegung geschehen. Kompositionsziele im eigentlichen Sinne haben kaum eine Rolle gespielt, so dass die dritte Strophe des dritten Gedichtes der Gruppe « Hortense » ohne

Schwierigkeit als Motto zu Aufbau und Inhalt gesetzt werden könnte:

Die Göttin der Gelegenheit,
Wie'n Zöfchen, flink und heiter,
Kam sie vorbei und sah uns stehn,
Und lachend ging sie weiter.

Die Gruppen stehen als erste, denen am meisten Gedichte angehören. Auch muss angemerkt werden, dass der Zyklus « Seraphine » der weitaus poetischste ist, infolge der Natureingänge und Situationsgemälde der Gedichte und der reinen Stimmungsbilder, die er enthält und infolge der epigrammartigen zweistrophigen Lieder, von denen besonders 13 auffällt, das in einfachster Weise die Nichtigkeit alles Geschehens und die Uebersättigung des Weltmannes auszusprechen versucht:

Es ziehen die brausenden Wellen
Wohl nach dem Strand;
Sie schwellen und zerschellen
Wohl auf dem Sand.

Sie kommen gross und kräftig,
Ohn' Unterlass;
Sie werden endlich heftig —
Was hilft uns das?

Deutlich zeigt sich die Absicht Heines, etwas ganz Neues, Eigenes zu bieten. Darum verzichtet er darauf, den Gedanken des ewig Gleichen stimmungsvoll darzustellen, wie das Mörike so unnachahmlich getan. Heine will weg vom alten Pfad, von dem er erfahren hat, dass er zur Sentimentalität führen kann. In einem der nachgelassenen Einfälle erklärt er[1]): « Unsere Lyrik ist ein Produkt des Spiritualismus, obgleich der Stoff sensualistisch: Die Sehnsucht des isolierten Geistes nach Verschmelzung mit der Erscheinungswelt, *to mingle with nature*. Mit dem Sieg des Sensualismus muss diese Lyrik aufhören, es entsteht Sehnsucht nach dem Geist: Sentimentalität, die immer dünner verdämmert, nihilistische Pimperlichkeit, hohler Phrasennebel, eine Mittelstation zwischen Gewesen und Werden, Tendenzpoesie. »

Um dieser Sentimentalität zu entgehen, versuchte Heine, die verlorene Einheit der Empfindung, die Gleichzeitigkeit von Ausdruck und Gedanken aus dem von ihm nur nach dieser Richtung berücksichtigten Saint-Simonismus zu erneuern. Von den ursprünglichen Ideen St. Simons, die vorwiegend wirtschaftlich industrieller Natur sind, hatte er kaum eine Ahnung, sonst hätte er nicht die einsti-

[1]) Vergl. Bd. X/255.

gen Anhänger der Lehre, die später in Fabriken und Bankinstitute eintraten, als Abtrünnige verdammt; und auch die Tendenzen zur Befreiung der Frau, die aus dem Postulat nach Gleichheit, aus dem Verlangen nach Abschaffung aller Vorrechte der Geburt entsprangen, deutete er falsch, indem er sich nur an das tolle Treiben Enfantins hielt, der die ursprünglich reine Lehre immer mehr verzerrte. Die Ansicht, die Heine vom Saint-Simonismus hatte, scheint sich ungefähr in der Meinung zu erschöpfen, die das Organ der Schule, der « Globe » am 12. Januar 1832 aussprach[1]): « Man wird Männer und Frauen sehen, die in einer noch nie gekannten Liebe geeint wären, in einer Liebe, die weder Erkalten noch Eifersucht kenne; Männer und Frauen, die sich mehreren hingäben, ohne je aufzuhören, einander anzugehören, deren Liebe im Gegenteil dem göttlichen Gastmahl gliche, das an Pracht zunähme, je grösser die Zahl und Auswahl der Gäste. » — Nach dieser Richtung wenigstens legt er die pantheistische Formel des Saint-Simonismus aus, wenn er schreibt:

Vernichtet ist das Zweierlei,
Das uns so lang betöret;
Die dumme Leiberquälerei
Hat endlich aufgehört. u. s. f. (II/36) [2])

Die Zusammenstellung der « Verschiedenen » und ihre Stellung dem « Neuen Frühling » gegenüber entsprang also offenbar mehr einem Programm als persönlichem Bedürfnis, womit allerdings nicht gesagt ist, dass nicht doch hinter den Liedern wirkliche, gelebte Erlebnisse stecken können.

Wenn wir die Entstehungszeiten der einzelnen Gedichte zu verfolgen suchen, machen wir allerdings die Entdeckung, dass die einzelnen Glieder ein und derselben Gruppe meistens gar nicht zu gleicher Zeit entstanden sind, und dass sogar Gedichte, die ursprünglich dem einen Zy-

---

[1]) Vergl. Adolph Damaschke, Geschichte der Nationalökonomie 2. Bd., S. 97 Jena 1922 und « Geschichte der Volkswirtschaftlichen Lehrmeinungen » von Gide und Rist, 2. Ausg. 225 ff.

[2]) Diese Auslegung wird erhärtet durch eine Stelle im Aufsatz « Französische Maler » (Band VI, pag. 37 Z. 30): « Robert ist ein Franzose, und er, wie die meisten seiner Landsleute, huldigt unbewusst einer noch verhüllten Doktrin, die von einem Kampfe des Geistes mit der Materie nichts wissen will, die dem Menschen nicht die sichern irdischen Genüsse verbietet und dagegen desto mehr himmlische Freuden ins Blaue hinein verspricht, die den Menschen vielmehr schon auf dieser Erde beseligen möchte, und die sinnliche Welt ebenso heilig achtet wie die geistige; „denn Gott ist alles, was da ist." »

klus angehörten, in einen andern übergehen können. So besteht zum Beispiel in einer Zeitschrift des Jahres 1833 die Abteilung « Hortense » nur aus den Nummern 2 und 6, die beide zwei Lieder der « Seraphine » (10 und 13) umschliessen[1]); und unter der Ueberschrift « An Emma » waren zuerst in der « Zeitung für die elegante Welt » 1839 (2. Nov. Nr. 215) folgende Gedichte vereinigt: Romanze Nr. 20, Angélique 9 und Emma 6.[2]) Ein solches Verfahren überrascht uns bei Heine nicht, sahen wir doch schon im « Buch der Lieder », wie er, ein Wort, ein Bild weiter auszuführen, ein neues Gedicht schuf und wie Lieder, die auf andere Personen gedichtet wurden, in Gruppen aufgenommen wurden, in die sie ihrem Ursprung nach nicht gehörten. Der Unterschied ist nur der, dass im « Lyrischen Intermezzo » und in der « Heimkehr » die einzelnen Unterzyklen ohne Spezialtitel blieben, während hier jede Gruppe ihren Namen erhielt. Die Feststellung beweist aber, dass die Lieder ein und derselben Gruppe nicht auf das gleiche Liebchen gehen können. — Also sind alle diese Gedichte einfach der Einbildung des Dichters entsprungen? Diese Frage wird verneint durch die Kenntnis, die wir vom Privatleben Heines haben, gesteht er doch selber in einem Briefe an Laube[3]): « Ich bin verdammt, nur das Niedrigste und Thörichteste zu lieben »; und auch durch Stellen aus den Zyklen selber, die deutlich die Tendenz Heines aussprechen, die dahin geht, als Gegensatz zur entsagenden die geniessende, besitzende Liebe zu besingen:

Angélique 1.
Nun der Gott mir günstig nicket,
Soll ich schweigen wie ein Stummer,
Ich, der als ich unbeglücket,
So viel sang in meinem Kummer, (?)

Offenbar liegen der Gruppe der « Verschiedenen » wirkliche, reelle Erlebnisse zu Grunde, die aber nachher zum Teil mit Hilfe der Phantasie weiter ausgebaut und im Hinblick auf den Aufbau der ganzen Abteilung Aenderungen unterzogen wurden.

Letzten Endes ist es ja Nebensache, ob Heine seine Gedichte gelebt hat oder nicht. Wohl ist Poesie Darstellung und Ausdruck des Lebens[4]); aber die Kunst ist umso reiner, je weniger sie vom irdischen Erleben beschwert wird. Und nicht die Annahme, Heine habe alles so gelebt wie er

[1]) Stamm Euphorion, Bd. 23, pag. 82/85 und Legras pag. 208.
[2]) Anm. Werke II/388.
[3]) 27. Sept. 1836, Briefe II/82.
[4]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Berlin 1922, pag. 177.

es hier beschreibt, hat diese Gedichte und den Dichter in Verruf gebracht, sondern die Tatsache, dass die Gedichte unmoralisch wirken, weil sie im Stoff stecken bleiben. Es ist Heine nicht gelungen, durch die Form den Rohstoff in jene Sphäre zu rücken, in der er aufhört, Rohstoff zu sein. Gegen diese Kunstlosigkeit wehrten sich die Zeitgenossen Heines, wie die Kritik Gutzkows zeigt, noch viel stärker, als wir das heute tun würden, da wir durch unsere moderne Literatur und ihre gesuchten naturalistischen Schilderungen sexueller Erlebnismöglichkeiten längst schon dran gewöhnt sind, derartige Unmoralitäten nicht vom allgemein geltenden sittlichen Standpunkt, sondern vom Blickpunkt des Autors aus zu betrachten.

Der Versuch Heines, « die grosse Einseitigkeit », die er in seinen Dichtungen erkannt zu haben glaubte, « indem sie alle nur Variationen desselben kleinen Themas » seien[1]), zu vermeiden und durch etwas ganz Neues zu ersetzen, muss als gründlich gescheitert betrachtet werden. Die Absicht Heines ist klar. Er wollte der alten, romantischen Lyrik, seinen Jugendgedichten, eine reifere Kunst entgegenstellen. Zugleich sollten durch den Gegensatz die früheren Gedichte noch stärker herausgehoben werden, gemäss der Ansicht:[2]) « Alle Dinge sind uns ja nur durch ihre Gegensätze erkennbar, es gäbe für uns gar keine Poesie mehr, wenn wir nicht überall auch das Gemeine und Triviale sehen könnten. »

Der Dichter selber war mit seinem Unternehmen nicht ganz zufrieden und fühlte sich unsicher, sonst hätte er nicht den Einwänden Gutzkows so viel Gehör geschenkt. Immer wieder zog es ihn zurück zur alten Romantik.

Das « Tannhäuserlied », gerade nach den « Verschiedenen » eingeschaltet, weist auf den Ueberdruss, auf das Unbefriedigende all der flüchtigen Liebschaften hin:

> Frau Venus, meine schöne Frau,
> Von süssem Wein und Küssen,
> Ist meine Seele geworden krank;
> Ich schmachte nach Bitternissen. (Tannh. 1 Vers 6.)

Und in den der französischen Ausgabe beigegebenen Betrachtungen betont Heine vor allem die Skepsis des modernen Menschen, wenn er zum Vergleich der ursprünglichen Fassung des Tannhäuserliedes mit seiner neuen Version auffordert und schreibt:[3]) « L'esprit des deux épo-

---

[1]) An Immermann, 10. Juni 1823, Briefe I/225.
[2]) Ebenda.
[3]) Werke II/390.

ques doit distinctement ressortir d'un pareil rapprochement, et ce serait pour ainsi dire de l'anatomie comparée en littérature. En effet, en lisant en même temps ces deux versions, on voit combien chez l'ancien poète prédomine la foi antique, tandis que chez le poète moderne, né au commencement du XIX^e^ siècle, se révèle le scepticisme de son époque; l'on voit combien ce dernier, qui n'est dompté par aucune autorité, donne un libre essor à sa phantaisie, et n'a en chantant aucun autre but que de bien exprimer dans ses vers des sentiments purement humains. »

Nach freiem Willen und Ermessen also greift der Dichter irgend ein Motiv, eine Frage auf und sucht sie zu gestalten. Wie im Briefe an Gutzkow betont Heine wiederum sein neues Prinzip, das heisst: Kunst ist der Zweck der Kunst.

Stärker als im Tannhäuser, wo immer noch viel eigenes Erleben durchschimmert[1]), tritt die neue Richtung zu Tage in den

Schöpfungsliedern, die unter eigenem Titel ebenfalls den « Verschiedenen » angehängt sind und reiner Freude am Gestalten entsprungen zu sein scheinen. Auf diese Art der Entstehung weist schon die Verknüpfung aufeinanderfolgender Nummern, indem Heine die letzten Gedanken des vorhergehenden Gedichtes fast wörtlich ins nächste hinübernimmt.

Satan sah dem zu und lachte:
Ei, der Herr kopiert sich selber!
Nach dem Bilde seiner Ochsen
Macht er noch am Ende Kälber! (1/4)

Und der Gott sprach zu dem Teufel:
Ich der Herr kopier mich selber,
Nach der Sonne mach ich Sterne,
Nach den Ochsen mach ich Kälber, (2)

Im « Salon » I, wo diese Gedichte zuerst erschienen mit dem Titel: « Der Schöpfer », gehörten ihnen nur die vier ersten Nummern an. Die folgenden zwei wurden in der 1. und 2., Nummer 7 in der 3. Auflage der « Neuen Gedichte » hinzugefügt. Nummer 4 rückt die ganze Gruppe ins rechte Licht durch die Worte der letzten zwei Zeilen:

Der Stoff gewinnt erst seinen Wert
Durch künstlerische Gestaltung.

Diese Maxime gilt in eben so hohem Masse wie für die « Schöpfungslieder » selber für die « Romanzen » ,die nun nach diesem Eingeständnis am besten hier folgen würden.

[1]) Vergl. die biographichen Deutungen bei Elster Werke Bd. 1, bei Wolff, pag. 445f und 473, und bei Legras pag. 325.

Aber Heine hat noch zwei Gruppen von Liedern, die ebenfalls in die « Neuen Gedichte » aufgenommen werden sollen, die Zyklen:

Friederike und *Katharina*. Ihnen zu Liebe hat er den strengen Aufbau preisgegeben und räumt ihnen so eine Sonderstellung ein. Rücksichten, die wir sonst bei Heine nicht zu finden gewohnt sind, haben ihm diese Konzession abzuringen vermocht.

Die Sonette an « Friederike » nämlich, zum ersten Male gedruckt in den « Neuen Gedichten », sind, wie die Ueberschrift im Originalmanuskript bestätigt, an Rahels Schwägerin Friederike Robert gerichtet und schon im Frühling 1824 entstanden. Am 17. Mai d. J. forderte Heine seinen Jugendfreund Moses Moser folgendermassen auf, sie Friederike zu überbringen[1]): « Heute will ich Dir mahl etwas Liebes erweisen, indem ich Dir einen Auftrag gebe, dessen Verrichtung unter Brüdern tausend Thaler werth ist. Du sollst nemlich der schönen Madame Robert einliegendes Sonett in meinem Namen zustellen. Lass es niemanden vorher sehen. Es ist nicht viel werth, aber ich hatte versprochen, der schönen Frau ein Gedicht zu machen. » Und Friederike selber gegenüber urteilt er über den Sonettenkranz, dass er ihn « con amore, aber vielleicht eben dadurch recht stümperhaft geschrieben » habe.[2]) Alle drei Gedichte tragen das Kolorit Indiens und weisen schon dadurch auf ihre frühe Entstehungszeit hin. Trotz ihrer Mangelhaftigkeit aber, die er selber erkannte, hat Heine sie in die späte Sammlung aufgenommen. Alte Erinnerungen, ein Gefühl der Dankbarkeit, mochten ihn bewogen haben, sie hier einzureihen, Sehnsucht nach jener glücklichen Zeit vielleicht, in der er mit romantischen Farben sein Liebesleid geschildert hatte. Und dieser Sehnsucht auch sang er die Lieder « In der Fremde », die, von Wehmut durchdrungen, wiederum die alten, echt lyrischen Klänge zu treffen wissen:

> Ich hatte einst ein schönes Vaterland.
> Der Eichenbaum
> Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft.
> Es war ein Traum. (3)

Der Zyklus « Katharina » aber wurde offenbar zwischen die Gruppe « Friederike » und die Gedichte, die den Titel « In der Fremde » tragen, gestellt, um die drei Sonette nicht allzusehr zu isolieren. Er macht am meisten den Ein-

---

[1]) Briefe I/312.
[2]) 27. Mai, 1824, Briefe I/318.

druck, als habe Heine ihn benutzt, um verstreute Gedichte, die er nirgends unterzubringen wusste, aneinanderzureihen. Die einzelnen Lieder sind zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden.[1]) So gehören zum Beispiel die Nummern 3, 4 und 5 dem Jahre 1834 an; 6 und 7 wurden 1835 gedichtet, 8 dagegen bereits 1831, Nummer 2 wahrscheinlich 1838, während 1 nicht mit Sicherheit festgelegt werden kann. Abgedruckt wurde der Zyklus zuerst im Jahre 1840 im 4. Bande des « Salon ». Nach dem gewohnten Schema verstand es Heine einmal mehr, verstreute Gedichte zum folgerichtigen Ganzen aufzubauen, das er durch Prolog und Epilog einrahmte. Der Epilog leitet zugleich über zu den Gedichten « In der Fremde ». Er ruft die Erinnerungen wach an die glückliche Zeit der grossen Liebe, an die wehmütige der grossen Leiden, an die frohen Tage, die der reinen Lyrik gewidmet waren:

> Manchmal ist mir, als hört ich singen
> Die alten, deutschen Nachtigallen —
> Wie mich die Töne sanft umschlingen! —
> Das sind nur Träume — sie verhallen. (9/4. Str.)

Mit den alten Tönen schliesst die Gruppe der « Neuen Gedichte », welche die « Verschiedenen » enthält; denn die drei Gedichte, die unter der Ueberschrift « Tragödie » zusammengestellt sind, schlagen den alten Volksliedton wieder an. Ja, 2 ist sogar ein echtes Volkslied vom Rhein, das Heine uns hier in fast unveränderter Form erhalten hat.[2]) Wie unnachahmlich er die schlichten Weisen der Volkspoesie zu treffen verstand, beweist das dritte Gedicht, das den Vergleich mit 2 wohl aushält.

So verklingt denn der Versuch Heines, neue Stoffgebiete in seinen Dichtungskreis einzubeziehen, mit der Rückkehr zur alten Manier. Das Zurückgreifen auf frühere Klänge, die scharf mit den Gedichten, die der neuen Auffassung entsprechen, kontrastieren, fordert zum Vergleich auf, der zu Gunsten der alten Lieder ausfallen muss. Auch das Argument, das Heine ins Feld führt[3]), dass nämlich nur wenige Deutsche ein Urteil über diese Gedichte aussprechen könnten, weil ihnen der Stoff selbst, die abnormen Amouren, unbekannt seien, ist nicht stichhaltig. Nicht sowohl der Stoff ist es, was die Gedichte für Poesie und

---

[1]) Vergl. Stamm, Euphorion, Bd. 23, pag. 82/90.

[2]) Heine konnte, wie Hüffer: Heinrich Heine 1906, pag. 76 ff. nachgewiesen hat, das Gedicht auch in der « Rheinischen Flora » 1825 (25. Jan.) gefunden haben. Fränkel gibt in der Anm. die ursprüngliche Fassung wieder. Vergl. Werke II/394.

[3]) Vergl. oben pag. 72.

Moral wertlos macht, sondern die unkünstlerische Behandlung des Motives, die im Rohstoff stecken bleibt.

Auch die Zusammenstellung der Gedichte und Gruppen zur Abteilung der « Verschiedenen » vermag den Vergleich mit den früheren Zyklen nicht auszuhalten. Es finden sich keinerlei neue Verbindungsmotive, und die alten sind nicht einmal vollgültig verwertet. Auch auf Metrik und Versmass hat Heine bei der Komposition keine Rücksicht genommen. Es muss allerdings zugegeben werden, dass bei den früheren Gedichten die Kunst des Konzentrierens leichter auszuüben war,da sie nach Heines eigenem Geständnis « nur ein Stückchen Welt, nur ein einziges Thema » darzustellen hatten[1]). Man könnte noch geltend machen, dass Heine mit der Wandlung seiner Kunstansichten vielleicht auch seine Auffassung über den Wert des Aufbaues von Gedichtsammlungen geändert habe.

Dieser Einwand fällt aber dahin durch die gemachte Feststellung, laut welcher Gedichte von einem Zyklus in den andern übergehen konnten, was beweist, dass der Dichter die strenge Gliederung versuchte. Auch hat er verschiedene wertlose und sehr geschmacklose Gedichte auf den Einwand Gutzkows hin aus der Sammlung entfernt. Es zeigt sich also ein sichtliches Erlahmen nicht nur in der Fassung des einzelnen Gedichtes, sondern auch in der Aneinanderreihung der einzelnen Zyklen zur Abteilung der « Verschiedenen ».

IV.

« Romanzen. »

Heine fasst die Ueberschriften, die er vor seine Gruppen und Bücher setzt, immer so allgemein als möglich. Ein solches Verfahren erlaubt ihm, Motive der verschiedensten Art in die betreffenden Sammlungen aufzunehmen, ohne dass er Gefahr laufen muss, dadurch deren Rahmen zu sprengen. Es hat aber auch den Nachteil, dass die Titel zum Inhalt in nur ganz loser Beziehung stehen und mit Leichtigkeit durch andere, vielfach bessere, ersetzt werden können.

---

[1]) An Immermann, 10. Juli 1823, Briefe I/226.

Das trifft besonders auf die Bezeichnung « Romanzen » zu, die in der Lyrik Heines nun schon zum zweiten Male auftaucht. Dazu ist die spezielle Gruppenbenennung « Romanzen » bei diesem Dichter ebenso ein Unding, wie die Ueberschrift « Lieder »; denn wie das « Buch der Lieder » ja als Ganzes zum grössten Teil aus Liedern besteht, eine kleine Gruppe also diesen Titel nicht allein für sich beanspruchen darf, so finden wir in allen Sammlungen Heines Balladen und Romanzen, im « Buch der Lieder » sowohl wie in den « Neuen Gedichten » und im « Romanzero ».

Ausserdem können die Gedichte, die Heine unter diesem Namen im 2. Bande seiner Lyrik vereinigt hat, ebensowenig durchweg als Romanzen angesprochen werden, wie jene in den « Traumbildern ». Selbst wenn wir, wie das Heine nach dem Beispiel Schlegels überall tut, den Begriff erweitern und auch auf die Balladen ausdehnen, so zählen wir unter den 23 Gedichten der Abteilung « Romanzen » der « Neuen Gedichte » nur 11 Nummern, die diese Bezeichnung wirklich verdienen, während wir die andern teils als « Vermischte Gedichte », teils als « Stimmungsbilder » bezeichnen müssen; und zwar gruppieren sich die einzelnen Arten so:

A. Romanzen: 2—4, 10—14, 21—23.
B. Stimmungsbilder: 7—9.
C. Vermischte Gedichte: 5 und 6, 15—20, (u. Nr. 1).

Es zeigt sich zum Voraus, dass die Abteilung nicht so einfach aufgebaut ist wie die entsprechende des « Buches der Lieder », wo die « Vermischten Gedichte » kurzerhand am Ende angehängt wurden. Oder hat Heine etwa auf Komposition im eigentlichen Sinne überhaupt verzichtet? Das dürfen wir nach den überraschenden Resultaten der bisherigen Untersuchung kaum annehmen, wenn auch die zuletzt betrachtete Gruppe recht locker gefügt ist.

Eine kurze Uebersicht des Ideengehalts der einzelnen Gedichte dürfte die Frage nach dem Aufbau ihrer Lösung nahe bringen.

Das erste Gedicht, « Ein Weib », steht ganz für sich, sowohl nach Gehalt, als auch nach Ton und Stimmung. Es ist vorwiegend episch und daher kaum mehr zu den Romanzen zu zählen. Was wir aber von der Abteilung im Allgemeinen sagten[1]), gilt insbesondere für dieses Gedicht:

[1]) Vergl. oben, pag. 82.

Die künstlerische Gestaltung erst gibt dem Stoff seinen Wert. Was Heine also im Briefe an Gutzkow theoretisch ausgesprochen, hat er nicht nur in den « Verschiedenen » und in den « Schöpfungsliedern », sondern vor allem hier in die Tat umzusetzen versucht, und das Gedicht weist uns zum Voraus den Standpunkt an, von dem aus die meisten der folgenden « Romanzen » betrachtet werden wollen: Der bewusste Künstler stellt sich Aufgaben und geht an die Bearbeitung künstlerischer Motive. Willkürlich greift er einzelne Sujets heraus und nimmt die gewählten um der Kunst willen in Angriff.

Mit Vorliebe wendet sich der Dichter der Bearbeitung alter Balladen, Sagen und Mythen zu, zu denen ihn hauptsächlich das gespenstisch düstere Kolorit und die Kontraste verlocken. Auf die Kontrastwirkungen hat er denn auch das Hauptgewicht verlegt, wie schon « Frühlingsfeier » (Nr. 2) beweist. Mit vollendeter Kunst sind die Gegensätze herausgegriffen. Die erste Zeile fesselt durch ihren scheinbaren Widerspruch:

« Das ist des Frühlings traurige Lust! » (2/1)

Die blühenden Mädchen, sonst ein Anblick der Freude, stürmen mit Jammergeheul und allen Zeichen höchster Trauer einher. Der von Fackeln beleuchtete Wald widerhallt « angstverwirret » von Weinen und Lachen. Das « wunderschöne » Jünglingsbild liegt « blass und tot ».

Aehnlich schroffe Antithesen finden sich auch in der « Beschwörung » (4). Der junge Franziskaner liest nicht etwa in der Bibel, sondern im Zauberbuch, im « Zwang der Hölle ». Nicht die himmlischen Mächte ruft er um Beistand an, sondern die Unterweltsgestalten. Nicht die Jungfrau Maria erscheint ihm, sondern er befiehlt den Geistern, « die Leiche der schönsten Frauen » herbeizubringen.

Ebenso beruht die wohl berechnete Wirkung der Ballade « Ritter Olaf » (10) auf der Mischung von blutigem Grauen und märchenhafter Schönheit, wie auch « Die Begegnung » (22) nur durch den Gegensatz zu wirken vermag, der durch das Erscheinen der Wassergespenster am fröhlichen Fest hervorgerufen wird. Ausserdem ist in 10 ein Hauptelement des « Romanzero » schon vorgebildet: Die Darstellung des Eingehens des Menschen auf seinen drohenden Untergang, ein Motiv, das auch in der Ballade

« Frau Mette » (21) leise anklingt, obschon Heine hier eher die Macht des Gesanges zur Darstellung bringen wollte, wie auch im Lied auf « Bertrand de Born », den Troubadour » (12). Aber der Dichter preist nicht nur die Macht des Liedes, der Sänger der Minne stellt die allgewaltige Kraft der Liebe nicht minder hoch und widmet ihr die Romanzen « Frühling » und « Ali Bey ».

Und da er wiederum sein altes Motiv von Amor und Psyche angeschnitten hat, benützt er die Gelegenheit, gleich ein paar Gedichte unterzubringen, die der etwas magern Gruppe mehr Gewicht geben sollen. Die Einschiebung der Nummern 15—20 aber muss als eine wenig glückliche bezeichnet werden. Die Bedeutung der eigentlichen « Romanzen » der « Neuen Gedichte » beruht nämlich darauf, dass sie sich vom Subjektiven abwenden, zum Unterschied der Gruppe des « Buches der Lieder », die rein subjektiv ist, und in der Heine sich selber in den Motiven des Volksliedes spiegelt, die er zu Romanzen aufbaut. Diese « Vermischten Gedichte » 15—20 aber, die in der Abteilung « Romanzen » der « Neuen Gedichte » ein notdürftiges Unterkommen gefunden haben, tragen gleichfalls rein subjektiven Charakter, mit Ausnahme von « Psyche » (15), das als das weitaus beste der Gruppe zu bezeichnen ist. Zudem sind sie von ganz ungleichen Stimmungen getragen und zu verschiedenen Zeiten entstanden. Das « Klagelied eines altdevtschen Jünglings » (19) wurde 1824 gedichtet, « Lass ab » (20) gehörte ursprünglich der Gruppe « Emma » der « Verschiedenen » an, in welche Kategorie ihrem « Gehalt » nach auch 16—28 verwiesen werden müssen.

Die zwei « Stimmungsbilder » « Anno 1829 » (7) und « Anno 1839 » können als Fortsetzung zu den Liedern « In der Fremde » der vorherigen Abteilung gelten. Wieder kommt, wie schon dort, mehr die Sehnsucht nach der alten Poesie, nach den blumigen Gefilden der Romantik zum Ausdruck, als Heimweh nach dem deutschen Vaterlande:

> Dem Dichter war so wohl daheime,
> In Schildas teurem Eichenhain!
> Dort wob ich meine zarten Reime
> Aus Veilchenduft und Mondenschein. (7/7)

Ganz für sich stehen die beiden Verbindungsglieder 5 und 6, die von der ersten Gruppe der « Romanzen » zu diesen Stimmungsbildern überführen und erinnern stark an die von Ironie durchsetzten Intermezzi der « Heimkehr ».

Im Gedichte « Childe Harold » (3) hat Heine Lord Byron ein Denkmal gemeisselt, ihm, den er sich so lange als Vorbild und Leitstern ausgewählt, dessen Dichtungen er in seiner Jugend übersetzt hatte. Ob Byron der Auffassung entsprach, die seine Zeitgenossen von ihm hatten, ist Nebensache. Tatsache ist, dass er auf sie alle, auf Platen, Wilhelm Müller, auf den Fürsten Pückler und auf Börne grossen Einfluss ausübte. Sie sehen ihn alle in gleichem Licht, wie Heine ihn sieht, der ihn seinen Vetter nennt und bei seinem Tode schreibt:[1]) « Ja, dieser Mann war gross, er hat im Schmerze neue Welten entdeckt, er hat den miserabelen Menschen und ihren noch miserableren Göttern prometheisch getrotzt, und der Ruhm seines Namens drang bis zu den Eisbergen Thules und bis in die brennenden Sandwüsten des Morgenlandes — take him al in al he was a man. Wir werden so bald nicht mehr seines Gleichen sehen ». Grösste Kunst hat Heine in dem Gedichte auf Byron gepaart mit tiefempfundener lyrischer Stimmung und sanfter Schlichtheit:

Eine starke, schwarze Barke
Segelt trauervoll dahin.
Die vermummten und verstummten
Leichenhüter sitzen drin.

Toter Dichter, stille liegt er,
Mit entblösstem Angesicht;
Seine blauen Augen schauen
Immer noch zum Himmelslicht.

Aus der Tiefe klingts, als riefe
Eine kranke Nixenbraut,
Und die Wellen, sie zerschellen
An dem Kahn, wie Klagelaut.

In den « Romanzen » hat sich also der Schaffenskreis Heines nicht wesentlich erweitert. Starkes Herausarbeiten von Kontrasten fanden wir schon im « Belsazar » und im « Don Ramiro », Darstellung persönlicher Liebesabenteuer und Sehnsucht nach der alten Sängesweise in den « Verschiedenen ». Neu ist nur die Behandlung des Stoffes; das Sichabwenden vom Subjektiven bei der Mehrzahl der « Romanzen ».

Deutlich hat Heine die Gedichte, die in die alte Manier zurückfallen oder früher gemacht wurden, gesondert, wie er überhaupt bemüht war, Gleichartiges zusammenzustel-

---

[1]) Vergl. die Briefe an Christiani 24. Mai 1824, und an Moses Moser 25. Juni 1824, Briefe I/315 und I/324.

len. Und zwar achtete er bei der Aneinanderreihung vorwiegend auf die Stimmung, weniger auf den Inhalt der Gedichte.

So ist den Nummern 1—4 allen ein düsterer, schwermütiger Ton eigen, den 5 und 6 durch Hohn und Ironie zu verwischen suchen. 7 und 8 beleuchten den Stimmungswandel, der sich innert zehn Jahren in der Seele des Dichters vollzogen hat, während 9, das auf dem Faubourg Saint-Marceau spielt, die leichte französische Art im Rhythmus nachzuahmen sucht. In ähnlicher Weise will 11 das düstere Kolorit von 10 durch tändelnden, neckenden Nixentanz verscheuchen. Die Romanzen 12—14 gehören zusammen infolge des starken lyrischen Einschlages, der ihnen allen eignet, wie auch durch ihren verwandten Inhalt, lassen sie sich doch auf die beiden Nenner bringen: Macht des Gesanges, Macht der Liebe. Von der Macht der Liebe weiss auch « Psyche » zu berichten, welches Liedchen überführt zu leichten Liebesgedichten, die in 16 bis 20 zur Darstellung kommen. Die letzten drei Nummern der Abteilung sind wieder eigentliche Romanzen, von denen besonders 23 eigenes subjektives Erleben in objektiver Form zur Darstellung bringt.

Romanzen im eigentlichen Sinne bilden so das Gerüste der ganzen Gruppe, indem sie dieselbe als starke Pfeiler an Anfang und Ende und in der Mitte stützen und zusammenhalten. Die erste Hälfte enthält die « Stimmungsbilder », die zweite die « Vermischten Gedichte ». Immer folgen auf Lieder mit düsterer Klangfarbe solche, die die Stimmung wieder aufzuheitern suchen, und das angehängte Scherzgedicht « Unterwelt » dient als Bindeglied zwischen der Abteilung « Romanzen » und den « Zeitgedichten », indem es sich über Schillers noch ungefüge Behandlung der leichtgebauten Trochäen lustig macht und so auf Heines eigenstes Talent hinweist, das wir im nächsten Zyklus kennen lernen werden, auf die Satire.

V.

« Zeitgedichte. »

Im Namen selber liegt sozusagen eine Verneinung des dichterischen Wertes. Was nur zeitlich ist, ist schwerlich dichterisch. Ins Reich der Kunst erhoben wird es nur durch die Kraft des Gefühls, die vom Dichter selber in das Gedicht hinübergeströmt ist. Und Heines Zeitgedichte

sind von ausserordentlicher Wucht. Sie weisen eine Schärfe und Gewalt der Satire auf wie keine andern Gedichte der deutschen Literatur. In Heines poetischer Dichtung selber ist dieses Element neu. Bis zu den beiden grossen epischen Dichtungen « Atta Troll » und « Wintermärchen » hatte er Spott und Hohn vorwiegend in den feuilletonistischen Prosaschriften verwendet. Auf der Suche nach neuen Motiven diente ihm sein Hang zum Witz in den « Verschiedenen » zum Versuche, weltmännischen Ton zu treffen. Jetzt aber wird die Satire zum Hauptelement. Zusammen mit « Atta Troll » und dem « Wintermärchen » bilden die « Zeitgedichte » den Höhepunkt deutscher satirischer Dichtung, den auch Sternheim, der bissige Beurteiler unserer Zeit, weder im « Juste Milieu » noch in der « Libussa » zu erreichen vermochte, vielleicht darum, weil die einseitige Tendenz allzu stark und zu konsequent zu Tage tritt.[1])

In den « Zeitgedichten » Heines aber müssen wis uns hüten, nach sich gleichbleibenden Zielen zu suchen, die er erreichen oder zu denen er andere aufreizen wollte. Was immer Gelegenheit zum Witze bot, wurde schonungslos herbeigezerrt. « Die Gesinnung ist hier nichts, der Stoff wenig, das geistige Spiel alles. »[2])

Das war nicht immer so gewesen. « Kampf dem verjährten Unrecht, der herrschenden Thorheit und dem Schlechten! Wollen Sie mich zum Waffenbruder in diesem heiligen Kampfe, so reiche ich Ihnen freudig die Hand. Die Poesie ist am Ende doch nur eine schöne Nebensache », hatte der junge Heine einst Immermann zugerufen.[3]) Und an Wilhelm Müller schrieb er damals:[4]) « Mit mir selbst steht es schlecht und hat es als Liederdichter wohl ein Ende . . . Die Prosa nimmt mich auf in ihre weiten Arme . . . Es ist eine gar zu schlechte Zeit, und wer die Kraft und den freien Muth besitzt, hat auch zugleich die Verpflichtung, ernsthaft in den Kampf zu gehen gegen das Schlechte, das sich so aufbläht, und gegen das Mittelmässige, das sich so breit macht, so unerträglich breit. » 1828 noch betont er:[5]) « Es ist die Zeit des Ideen-

---

[1]) Vergl. Carl Sternheim « Berlin oder Juste Milieu », München 1922, und « Libussa », Weimar 1922.

[2]) Helene Herrmann, Einleitung von Heinrich Heines Werken Bong & Cie pag. 38.

[3]) 24. Dez. 1822, Briefe I/190.

[4]) 17. Juni 1826, Briefe I/421.

[5]) An G. Kolb, 11. Nov. 1828, Briefe I/535.

kampfes und Journale sind unsere Festungen. » In den folgenden Jahren wird das Pathos merklich schwächer, der Eifer für die Idee lahmer, ja die « Idee » selber recht verschwommen und undeutlich, trotz aller schönen Worte, die Heine auch 1835 nicht fehlen:[1]) « In den politischen Fragen können Sie so viel Konzessionen machen, als Sie nur immer wollen, denn die politischen Staatsformen und Regierungen sind nur Mittel: Monarchie oder Republik, demokratische oder aristokratische Institutionen sind gleichgültige Dinge, solange der Kampf um erste Lebensprinzipien, um die Idee des Lebens selbst, noch nicht entschieden ist. Erst später kommt die Frage, durch welche Mittel diese Idee im Leben realisiert werden kann, ob durch Monarchie oder Republik, oder durch Aristokratie, oder gar durch Absolutismus . . . Wer das Losungswort der Zukunft kennt, gegen den vermögen die Schächer der Gegenwart sehr wenig ». Ueber das « Losungswort der Zukunft » aber schweigt sich Heine beharrlich aus. Und wer die « Schächer der Gegenwart » sind, darüber geben auch die « Zeitgedichte » auf welche die Gruppe « Zur Ollea » als schwaches Vorspiel vorbereitet, wenig Auskunft. Denn hier werden alle, die sich irgend eine Blöse geben, von der scharfen Geissel des Spottes getroffen, seien es nun Männer, die sich mit Politik oder Literatur befassen, seien es Liberale oder Konservative. Besonders schlecht kommen alle die weg, die Heine als Freunde gefeiert hatte und in denen er sich getäuscht zu haben glaubt, wie z. B. Herwegh, die « eiserne Lerche ». Wie die Sonne Gerechten und Falschen Licht und Wärme spendet, so ergiesst sich Heines Satire über Schlechte und Gute. Spiel ist alles. Auf konsequente Moral kommt es nicht an. Die Satire ist Selbstzweck geworden:

> Verschlechtert sich nicht dein Herz und dein Stil,
> So magst du treiben jedwedes Spiel;
> Mein Freund, ich werde dich nicht verkennen,
> Und sollt ich dich auch Herrn Hofrat nennen, (Ztg. 19/1)

ruft Heine dem einstigen Kampfgenossen Dingelstedt zu, der 1843 vom König von Württemberg nach Stuttgart berufen worden war.

Die scheinbare Charakterlosigkeit, die sich in den « Zeitgedichten » offenbart, rührt daher, dass sich Heine, der jahrzehntelang zwischen der Poesie und der Politik

---

[1]) An H. Laube, 23. Nov. 1835, Briefe II/86.

geschwankt hatte, dass sich der Dichter, der sich im Reiche der Romantik nicht mehr heimisch fühlte, dem aber auch auf dem Boden der Realistik nicht wohl war, mehr und mehr der Dichtkunst zuwandte. Wenn er seine Motive immer noch aus dem Gebiet des realen Lebens, aus der Politik holte, so beweist diese Tatsache, dass er sich immer noch nicht ganz aus deren Fesseln zu befreien vermochte, wie er ja auch jahrelang zum Hauptmotiv seiner Jugendlyrik zurückgekehrt war. Dass aber gerade die schärfsten unter den « Zeitgedichten » politisch tendenziösen Charakter haben, erhellt ausser aus dieser Zwitterstellung Heines daraus, dass er an allgemein bekannten Persönlichkeiten die Schärfe seiner Satire viel auffallender zeigen konnte, als an wenig bekannten. Die satirische Dichtung muss allen sofort klar und verständlich sein, wenn sie ihren Zweck erreichen soll. Sobald sie eines Kommentars bedarf, verliert sie viel von ihrer Ursprünglichkeit und Frische. Darum machen Heines « Zeitgedichte » auf uns, die wir viele versteckte Anspielungen nicht mehr verstehen, lange nicht mehr so starken Eindruck wie auf seine Zeitgenossen. Auch begünstigte ein Zufall diese Richtung Heines. In den fast gleichzeitigen Aufsätzen der « Lutetia » und im « Atta Troll » verwarf er die radikale Richtung und verteidigte in seinen Berichten an die « Allgemeine Zeitung » sogar die Monarchie. Durch den persönlichen Verkehr mit Dingelstedt, Herwegh, Ruge und andern Dichtern des « Jungen Deutschland » erst, die nach Paris geflüchtet waren, sowie durch den Kontakt mit Karl Marx und Ferdinand Lassalle, geriet er selber ins radikale Fahrwasser. Die Gedichte, die in dieser Zeit entstanden und im « Vorwärts », der wöchentlich zwei Mal erscheinenden deutschen Pariser Zeitschrift der Emigranten, veröffentlicht wurden, sind Zugeständnisse an die Ansichten der Freunde, die Heines altem Hass gegen Adel und Klerus entgegenkamen.

Ich hab ein neues Schiff bestiegen,
Mit neuen Genossen; es wogen und wiegen
Die fremden Fluten mich hin und her —
Wie fern die Heimat! mein Herz wie schwer! (10/3)

Trotz des kriegerischen Tones des Werbeliedes 1

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht,
Und küsse die Marketenderin!

sind die ersten Nummern 2—6 der « Zeitgedichte » noch recht zahm, und auch 7 klingt eher weich und wehmütig, als angriffslustig. 8 wirkt höchstens durch den Kontrast

mit dem vorhergehenden Gedicht: der grossen Zeit der Erhebung folgt die kleine mit Falschheit und Tücke.

Mit 12 erst, dem Spottgedicht auf Herwegh, setzen die eigentlichen satirischen Gedichte ein. Sie richten sich vornehmlich gegen Deutschland und deutsche Zustände, die dem Dichter naturgemäss am meisten Stoff zur Verzerrung lieferten. Hauptsächlich lässt er seiner Antipathie gegen Preussen, dessen künftige Führerrolle er vollständig verkennt und das seine Schriften verbietet, freien Lauf.

Im grossen Ganzen folgen sich die Gedichte in der Reihenfolge, wie sie im « Vorwärts » erschienen sind. Besonders stammen alle von Nummer 17 an (mit Ausnahme von 23) aus dem Jahre 1844, aus der Zeit also, in der Heine die letzten Vorbereitungen zur Veröffentlichung der « Neuen Gedichte » traf. Eine zusammenhängende Idee im Aufbau ist nicht zu erkennen, ausser dem bereits bezeichneten Unterschied, laut welchem die Nummern 2—12 im Ton viel zurückhaltender sind, da sie persönlicher gehalten sind.

Anderseits aber müssen wir uns klar sein darüber, dass satirische Poesie nur dann zu treffen vermag, wenn sie ohne lange Umschweife mit knappen Schlägen sich dem Ziele nähert, dasselbe folgerichtig zu fassen weiss. Beides kann nur geschehen, wenn Kürze ihr oberstes Prinzip ist. Diese Art Gedichte verlangen daher keine Zusammenfassung. Die einzelnen Motive, bunt durcheinandergewürfelt, erhöhen noch den Reiz des Ganzen. Starke Geschlossenheit der Gruppe würde den einzelnen Gliedern nur schaden, weil sie ihnen einen Teil ihrer Selbständigkeit, deren sie bedürfen, um zu wirken, nähme.

Dass Verbindungen rein äusserlicher Art aber dabei dennoch festgehalten werden können und auch festgehalten worden sind, widerspricht dem Gesagten keineswegs. So blieben z. B. die Gedichte 13—15, die sich mit preussischen Zuständen befassen und miteinander in der « Zeitung für die elegante Welt » 1842 erschienen, beisammen; und die Nummern 16 und 17, die ebenfalls auf Preussen und Friedrich Wilhelm gemünzt sind, schliessen sich ihnen unmittelbar an. 18 aber, « Kirchenrat Prometheus » bildet insofern die Fortsetzung von 17, als es die vierte Strophe dieses Gedichtes ins rechte Licht rückt:

Die zwei Verse

> Mein Hofweltweiser Confusius
> Bekömmt die klarsten Gedanken, (17/4 Ztg.)

gehen nämlich auf Schelling, der 1841 vom König unter grossen Anstrengungen nach Berlin berufen worden war[1]), und Nummer 18 verspottet ebenfalls Schelling und obendrein noch den Theologen Professor Paulus zu Heidelberg, der Schellings Vorlesungen an der Berliner Universität hatte nachschreiben lassen und mit polemischen Zusätzen veröffentlichte.[2]) Nach Heines Ansicht hat er nun, wie einst Prometheus, den Zorn der Götter zu fürchten:

Freilich, jener stahl noch Schlimmres,
Stahl das Licht, die Flammenkräfte,
Um die Menschheit zu erleuchten —
Du, du stahlest Schellings Hefte,

Just das Gegenteil des Lichtes,
Finsternis, die man betastet,
Die man greifen kann wie jene,
Die Egypten einst belastet. (Ztg. 18/3 u. 4.)

Auch 20, « Zur Beruhigung » scheint genau die 4. Zeile der 5. Strophe von Nr. 19 wieder aufzunehmen:

« Brutus, du schläfst? Wach auf, Befreier! » (Ztg. 19/4)
Wir schlafen ganz, wie Brutus schlief. (20/1)

Aus derartigen Aeusserlichkeiten aber Gesetze ableiten zu wollen, wäre verfehlt. Geschlossene Aneinanderreihung ist nicht beabsichtigt, noch überhaupt wünschenswert. Schade ist es nur, dass Heine den spätern Auflagen nicht noch einige der Zeitgedichte beifügte, die er in Zeitschriften veröffentlichte und die wir jetzt in der Nachlese suchen müssen. Ein einziges derselben schon, « Die schlesischen Weber » enthält, wie Wolff treffend bemerkt[3]) « mehr Poesie als in dem langen Drama Gerhart Hauptmanns, ja mehr als in der gesamten Arme-Leute-Dichtung der letzten dreissig Jahre » liegt. Hier ist es Heine gelungen, das einmalige, zufällige, zeitlich gegebene Motiv zum Symbol der Not des vierten Standes zu stempeln, weil es für ihn kein politisches, sondern ein poetisches Motiv war.

Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch —
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt —
Wir weben, wir weben!

---

1) Vergl. die Anm. Werke II/407).
2) Ebenda.
3) Wolff, pag. 528.

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpresst
Und uns wie Hunde erschiessen lässt —
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt —
Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht —
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben, wir weben!

* * *

In Heines Tagen erregten die « Zeitgedichte » grosses Aufsehen und halfen mit, den « Neuen Gedichten » reissenden Absatz zu verschaffen. Schon vier Wochen nach der ersten war eine zweite Auflage notwendig.

Für uns ist dieser zweite Sammelband Heinescher Lyrik heute von besonderer Wichtigkeit, weil er den Uebergang bildet von den Jugendliedern zum « Romanzero ». In den « Gedanken und Einfällen »[1]) schreibt Heine: « Um meine Wiege spielten die letzten Mondlichter des 18. und das erste Morgenrot des 19. Jahrhunderts » und in den « Geständnissen » steht im Zusammenhang mit einer Besprechung des « Atta Troll » zu lesen:[2]) « Ich weiss, es war das letzte freie Waldlied der Romantik und ich bin ihr letzter Dichter: mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward. » Das Ringen, aus den Banden der Romantik loszukommen, das Tasten und Suchen nach neuen Motiven und nach neuer Einstellung zu ihnen, tritt nirgends deutlicher hervor als in den « Neuen Gedichten ».

Ein Zeitraum von nicht weniger als zwanzig Jahren trennt den « Neuen Frühling » von den Gedichten des « Ollea »-Zyklus. Von einer Einheit des Ganzen kann daher zum Voraus nicht gesprochen werden. Die Lieder der ersten Gruppe klingen wie ein verlorener Nachhall der « Heimkehr », die « Zeitgedichte » aber atmen die Luft des « Romanzero », und dazwischen prallen die

[1]) Vergl. Bd. X/235.
[2]) Ebenda, pag. 140.

Gegensätze hart aufeinander. Nicht glatt und eben führt der Weg von den einen zu den andern, sondern leitet zuerst zum Extrem des « Neuen Frühling », zu den « Verschiedenen », um über die « Romanzen » erst in gangbarere Bahnen einzulenken.

Jeder Fortschritt in Kunst und Literatur wird durch Revolution erzwungen. Der in ihrer Masse schülerhaften und nachahmenden Dichtung des 18. Jahrhunderts traten in den Jahren 1770/80 die Stürmer und Dränger, nicht zuletzt Gœthe und Schiller entgegen und schufen freie Bahn für Romantik und Klassik. Die letzte Revolution, die der allzustarken Nachahmung der Natur in Malerei und Plastik den Expressionismus entgegensetzte, der in Archipenko seinen extremsten Vertreter gefunden haben dürfte und die Voraussetzungen für neue Formen und neuen Geist brachte, haben wir selber miterlebt. Nur wenige dieser Revolutionäre, nur die ganz grossen und starken Charaktere, vermögen jeweilen den Mittelweg wieder zu finden und Bleibendes zu schaffen. Wiederum sind Gœthe und Schiller hier vorbildlich. Die andern gehen unter, kommen in Vergessenheit, fallen als Opfer der Idee, der sie ihre Kraft weihten. Nie aber haben sie umsonst gelebt und gewirkt. Nie wieder werden ihre Nachfolger, auch wenn sie das Neue scheinbar im Stiche lassen und zur historischen Linie zurückkehren, auf dem alten Standpunkt verharren.

Diesen Kampf, den die Revolutionäre der Kunst gegen tote und drückend gewordene Methoden und Ansichten auszufechten haben, hat Heine gewissermassen gegen sich selbst, gegen seine eigene Dichtung bestehen müssen, und er hat starke Spuren in den « Neuen Gedichten » hinterlassen. Die Frage, ob er ihn aus ureigenstem innerm Antrieb kämpfen musste, oder ob er ihn aus Ehrgeiz, von äussern Umständen gezwungen, unternommen habe, ist schwer zu beantworten, und eine allfällige Antwort ändert nichts an der Sache selber. Vielleicht spielten beide Faktoren eine Rolle. Es ist wohl möglich, dass er an seine eigene schwankende Natur dachte, als er sagte:[1]) « Das Genie trägt im Geiste ein Abbild der Natur, und durch diese erinnert, gebiert es dies Abbild; das Talent bildet die Natur nach, und schafft analytisch, was das Genie synthetisch schafft. Es gibt aber auch Charaktere, welche zwischen beiden schweben. »

---

[1]) Vergl. « Gedanken und Einfälle », Bd. X/250.

Romanzero.

I.

« Ich knittele viel Verse und es sind manche darunter, die wie Zauberweisen meine Schmerzen kirren, wenn ich sie für mich hinsumme », schreibt Heine in seinem Brief vom 30. April 1849 an Campe. Aus diesen Versen ist die dritte grossangelegte lyrische Sammlung des Dichters entstanden, die im Oktober 1851 erschien.

Im Gegensatz zu den beiden andern Gedichtbüchern ist dieses nicht durch mühsames Zusammenschweissen von heterogenen, durch lange Zeiträume getrennten Sammlungen zusammengesetzt, sondern es ist in fünf aufeinanderfolgenden Jahren, die im Grossen von ein und derselben seelischen Stimmung beherrscht waren, gedichtet worden.[1]) Kenntnis dieser Stimmung, Kenntnis der Situation und Lebensweise des Dichters, die es erzeugen halfen, sind notwendige Voraussetzungen für das Verständnis des « Romanzero ».

Seit dem Jahre 1846 gelähmt, seit 1848 überhaupt nicht mehr im Stande, die « Matratzengruft » zu verlassen, verbittert durch den Erbschaftsstreit[2]) und die Konzessionen, die er seinem Vetter hatte machen müssen, um sich eine bescheidene Rente zu sichern, suchte und fand der kranke Dichter Trost und Hilfe in der Poesie. Obschon er infolge seines Augenübels nicht mehr schreiben konnte und gezwungen war, alle seine Briefe zu diktieren, dichtete er dennoch unermüdlich weiter.

Karl Hillebrand, der während der Abfassung des « Romanzero » bei Heine als Schreiber amtete, hat ein wichtiges Zeugnis hinterlassen über die Art und Weise, in der der sieche Dichter arbeitete.[3]) Er schreibt: « Das Gedicht war jedesmal ganz fertig am Morgen, dann aber gings an

---

[1]) Vergl. Anm. Werke III/461.

[2]) Vergl. über diese sehr unerquickliche Angelegenheit den ausführlichen Bericht Strodtmanns, pag. 497—573, Wolff pag. 545—576, und besonders die Briefe Heines, Band III/532—600, sowie Gedichte Werke III/400—403.

[3]) Abgedruckt in den Anm. Werke III/461.

ein Feilen, das stundenlang währte ... Dabei ward dann jedes Präsens und Imperfektum genau erwogen, jedes veraltete und ungewöhnliche Wort erst nach seiner Berechtigung geprüft, jede Elision ausgemerzt, jedes unnütze Adjektiv weggeschnitten, hie und da wohl Nachlässigkeiten hineinkorrigiert ... »

Deutlichster Beweis dieser mühevollen Kleinarbeit sind die vielen Varianten, die in den Anmerkungen der Insel-Ausgabe mitgeteilt sind, und die nachträgliche Ausscheidung von sechs Gedichten, die für den « Romanzero » nicht reif genug erschienen, von denen drei aber später dem Zyklus « Zur Ollea » beigefügt wurden.[1]) Heine stellte also den « Romanzero » offensichtlich über die « Neuen Gedichte », wie das auch die Heine-Kritik tut. Als erster anerkannte Richard M. Meyer das Buch als Heines dichterisches Hauptwerk,[2]) mit der Begründung: « Erst hier gelang dem Dichter ganz, was uns jetzt als die liebste Aufgabe des Künstlers erscheint: selbst zum Symbol zu werden, indem er die Not seiner Zeit tiefer durchlebt als ein anderer. — Die drei Bücher — Historien, Lamentationen, Hebräische Melodien — fügen sich kunstvoll wie die Glieder einer Sonate zu einem grossen Tonstück zusammen. »

II.

« Historien »

heisst das erste der drei Bücher; « Zeitgedichte » nannte Heine die letzte Gruppe der vorhergehenden Sammlung. Die Titel sind bezeichnend. Dienten dem Dichter die politischen Fragen der Gegenwart vor kurzem noch als poetische Vorlagen, so weist die jetzige Ueberschrift hin auf das sich Abwenden von aktuellen Problemen zu historischer Betrachtungsweise. Schon das Motto des Buches deutet die Wandlung an:

Wenn man an dir Verrat geübt,
Sei du um so treuer;
Und ist deine Seele zu Tode betrübt,
So greife zur Leier.

---

[1]) Vergl. die Anm. Werke III/462.

[2]) Deutsche Literatur des 19. Jh. I. Aufl. 1899, pag. 144; und: « Die Deutsche Lit. des 19. und 20. Jh. 2. Band, 7. Aufl. 1923, pag. 106. Besondere Beachtung verdient der Aufsatz: « Der Dichter des „Romanzero" », Gestalten und Probleme 1905, pag. 151—163.

Die Seiten klingen! Ein Heldenlied,
Voll Flammen und Gluten!
Da schmilzt der Zorn, und dein Gemüt
Wird süss verbluten.

Heldenlieder sind die « Historien », aber sie besingen nicht den Sieger, sie besingen den Besiegten. « Livre d'or des vaincus » hat darum Legras die Gruppe genannt, wo abwechslungsweise die Opfer der Begeisterung, der Pflicht oder des Schicksals gefeiert werden.[1]) Denn immer fallen die Tüchtigen:

Und das Heldenblut zerrinnt
Und der schlechtre Mann gewinnt.
(Valkyren Bd. III/17)

Der Dieb, der dem König Rhampsenit die Schätze gestohlen hat, wird Eidam und König des Landes:

Um zu steuern solchem Diebstahl
Und zu gleicher Zeit dem Diebe
Unsre Sympathie zu zeigen,
Unsre Ehrfurcht, unsre Liebe,

Wollen wir ihm zur Gemahlin
Unsre einzge Tochter geben
Und ihn auch als Thronnachfolger
In den Fürstenstand erheben.
(Rhampsenit, Bd. III/7)

Der Scharfrichter, der sich dem Mummenschanz beigesellt hat und sogar mit der Herzogin tanzt, wird Edelmann,

Und Ahnherr der Schelme von Bergen.
Ein stolzes Geschlecht! es blühte am Rhein.
Jetzt schläft es in steinernen Särgen.
(Schelm v. Bergen, III/16)

Die « Valkyren » aber bilden geradezu die allgemeine Erörterung und Objektivierung des Themas:

Lorbeerkränze, Siegesbogen!
Morgen kommt er eingezogen,
Der den Bessern überwand
Und gewonnen Leut und Land.

— — — — — — — —

Lächelnd stehen auf Balkonen
Schöne Fraun, und Blumenkronen
Werfen sie dem Sieger zu.
Dieser grüsst mit stolzer Ruh. (Valkyren III/17)

König Harold fällt in der Schlacht bei Hastings, Wilhelm I., der Fremdling, der Eindringling, er siegt. Das Köhlerkind wird Henker des Königs, der es selber in den Schlaf gewiegt hat (Karl I.).

---

[1]) Legras, pag. 337.

Ueberall in den ersten sechs Gedichten treffen wir immer wieder dasselbe Motiv, von allen Seiten beleuchtet. Nur das zweite Gedicht macht eine Ausnahme, « Der weisse Elefant ». Es ist entstanden aus reiner Freude am Fabulieren, als Zeitvertreib, die langen Stunden des Krankenlagers zu kürzen.[1]) Darum auch die weit ausgesponnenen Details, darum die schillernden Farbentöne, in der seine Phantasie dem Dichter das Leben malte. Das östliche Kolorit ist es, das dem Gedichte seinen Platz neben « Rhampsenit » anweist, wo ebenfalls in breiter Auslage von Schätzen und Juwelen die Rede ist. Aber auch in allen andern Gedichten der « Historien » stossen wir auf diese breite Ausmalung der Situationen, auf die Freude an grell kontrastierenden Farben und Bildern.

Befassten sich die ersten Gedichte des « Romanzero » (Pag. 1—23) hauptsächlich mit der Unterstreichung der Ansicht, dass der Bessere im Kampf mit den allgewaltigen Mächten des Schicksals unterliegen müsse, welches Motiv « Der Mohrenkönig » nochmals aufnimmt, mit der Versicherung allerdings, dass auch der heldenmütig Unterliegende ewig leben werde in der Menschen Angedenken, so hat es Heine in den folgenden Gedichten darauf abgesehen, allen falschen Schein zu zerstören, dem Laster die Larve abzureissen und es in seiner wahren Gestalt zu zeigen. Glanz und Grazie der Ballkönigin (« Pomare » 1—4), die Pracht des schönen blondgelockten, purpurgeschmückten Fants, des Gottes der Musika (« Der Apollogott » 1—3), Opfer, Heldentaten und Vaterlandsliebe der Polen (« Zwei Ritter »), alles ist Schein. Und das ganz im Kinderliedton gehaltene Gedicht « Kleines Volk », behandelt das gleiche Motiv. Alles ist nichtig, alles ist Trug, seien nun Mäuse oder Menschen die Helden der Tat.

Die Welt ist schlecht und verehrt den Schein. Das ist nichts Neues und war immer so. Aron schon tanzte mit den Jungfraun der edelsten Geschlechter um das goldene Kalb (« Das goldene Kalb III/38). König David gar empfahl einen seiner tapfersten Generäle, der ihm seit Jahren schon « fatal » war, seinem Sohne so:

> Du, mein Sohn, bist fromm und klug,
> Gottesfürchtig, stark genug,
> Und es wird dir leicht gelingen,
> Jenen Joab umzubringen. (« König David » III/39)

---

[1]) Ueber die Entstehung des Gedichtes sind wir durch die « Souvenirs de Madame C. Jaubert », S. 304 ff unterrichtet. Es ist ein Spassgedicht auf die russische Gräfin Kalergis, eine unter der Republik von 1848 gefeierte Schönheit. Näheres siehe Werke III/464.

Die Liebe aber, sie, die das Leben verschönern sollte, die es erst lebenswert macht, sie bringt den Tod:

Und der Sklave sprach: Ich heisse
Mohamet, ich bin aus Yemmen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.
(« Der Asra » III/41)

Immer aber finden wir nur Darstellung der Motive, Ausmalen der Situationen, Gegeneinanderstellen von Kontrastwirkungen, nirgends Vorwurf gegen das Schicksal, nirgends Klage über den Untergang des Guten, über den Sieg des Schlechten. Wenn man die Schlussstrophen (und ich habe sie absichtlich mehrmals zitiert) mit denjenigen der Gedichte des « Buches der Lieder » oder der « Zeitgedichte » vergleicht, fällt einem die neue Einstellung erst recht auf. Ueber allen Belohnungen, über Sehnen und Wünschen, steht der Dichter. Er hat die Welt durchschaut, sie ist schlecht. Warum sich aufregen? Untergang ist das Los des Guten; ungerecht leiden ist auch das Erdenlos des Dichters. Zu spät kommen die Ehrungen, dem Toten erst wird gegeben, was dem Lebenden gehört hätte (« Der Dichter Firdusi » III/50 f.).

Alle diese Gedanken aber, alle Bilder und Visionen werden zusammengefasst und zur endgültigen Gestalt gestempelt im « Vitzliputzli ». Umsonst hatte der Dichter in der flachen, falschen Gegenwart nach grossen Männern gesucht. Bitter hatte sein Hohn geklungen:

Wir sind so treu wie Eichenholz,
Auch Lindenholz, drauf sind wir stolz;
Im Land der Eichen und der Linden
Wird niemals sich ein Brutus finden.

Und wenn auch ein Brutus unter uns wär,
Den Cäsar fände er nimmermehr,
Vergeblich würd er den Cäsar suchen;
Wir haben gute Pfefferkuchen. (Ztg. II/148)

Jetzt aber, in der Geschichte Umschau haltend, tritt er ihm entgegen, der über das alltägliche Mass hinausragt:

Nur ein Räuberhauptmann war er,
Der ins Buch des Ruhmes einschrieb,
Mit der eignen frechen Faust,
Seinen frechen Namen: Cortez.
(« Vitzliputzli » pag. III/61)

Hier in der Geschichte der Eroberung Mexikos findet er auch, was er so lange schon zu sehen gewünscht, « grosse Laster », « blutig kolossale Verbrechen », und er weiss sie auszumalen mit grellen Farben und verzerrten Bildern, die nahe an Beschreibungen eines Wahnsinnigen

grenzen. Ueppig wuchert seine Fabulierlust bei der Beschreibung der neuen Welt. So sehr verführt sie ihn, dass er sich selber ermahnen muss, den Faden der Geschichte wieder aufzunehmen.

Wiederum, wie in der ersten Gruppe des « Romanzero », ist es der schlechtere Mann, der zu Ruhm und Ehren kommt. Beides erreicht er durch List, nicht durch Tapferkeit.

> Dieser unzivilisierte,
> Abergläubisch blinde Heide
> Glaubte noch an Treu und Ehre
> Und an Heiligkeit des Gastrechts. (Vitzl. III/63)

Wie schon in der zweiten Gruppe zeigt Heine auch hier wieder, wie sehr das glänzende Aeussere trügen kann. Ganz im Sinne des « Romanzero » reisst er die Maske weg von der Heuchelei, dass die Spanier in ihrer nackten Falschheit und Habgier erscheinen. Wohllüstig malt er das langsame Morden und das grausige Ende derer, die dem Gotte Vitzliputzli geopfert werden, wie ihn in den andern Gedichten der « Historien » schon immer die letzten Augenblicke der dem Tode geweihten interessiert zu haben scheinen. Karl I., König David, Geoffroy Rudèl hat er gezeichnet und ihr letztes Verhalten dem sichern Tode gegenüber festgehalten. Zur Virtuosität gesteigert hat er diesen Zug, der eng mit den Fieberphantasien seiner Krankheit verbunden zu sein scheint, in der « Nächtlichen Fahrt ». Den Dank aber, der dem Dichter, dem treuen Diener überhaupt zu Teil wird, beschreibt er wie im « Dichter Firdusi », nochmals im « Vitzliputzli ». Dem Priester, der sogar bereit ist, ihm seine geliebten Enkel zu opfern, befiehlt der Gott, das Opfermesser in den eignen Leib zu stossen.

Eigenes Schicksal und erlittenes Unrecht projiziert er so ins Kolossale, Frevelhafte, wie überhaupt die Häufung von Leiden bei Siegern und Besiegten, die Tatsache, dass Untergang und hinterlistig erworbener Sieg einander ablösen, den Stoff zu einem geeigneten Motiv machte für den tiefen Pessimismus, der Heine erfüllt haben muss, « für die Weltverachtung, die Visionen von Qual und Schuld sucht, um sich zu sättigen ».[1]) « Heine hört nur noch die grosse Urmelodie des Weltinferno: Untergang und Frevel, Frevel und Untergang ». Von diesem eisernen Geschick werden nicht einmal die « armen » Götter verschont; ja, ihnen geht es noch schlimmer, kein Tod erlöst

[1]) Vergl. Helene Herrmann, pag. 19/20.

Romanzero.

I. Buch: Historien.

Rhampsenit	Heiterer Ton	Östl. Kolorit Märchenton	Der Dieb wird König	Sagen	I. Und das Heldenblut zerrinnt Und der schlechtre Mann gewinnt
Der weisse Elefant		Kontraste	Zeitvertreib, die langen Stunden des Krankenlagers zu kürzen		
Schelm von Bergen			Der Henker wird Edelmann		
Valkyren	Objektiv	Interesse an schaurigen, blutrünstigen Situationen	Untergang der Guten Sieg der Schlechten	Allgemein geschichtlich	
Schlachtfeld bei Hastings	Vorwiegend düster			Spezialfälle (englisch)	
Karl I.				Revolutionsbilder (engl.-franz.)	
Maria Antoinette	Grausig, krankhaft				
Pomare	Leichter Ton, Ironie klingt durch	Freude an heiteren Situationen und farbigen Bildern		Geschichte poetisch umgebildet	II. Die Welt ist schlecht und verehrt den Schein
Der Apollogott				Volksliedartig	
Kleines Volk				Rhein-Holland	
Zwei Ritter				Polen histor. Genrebild	
Das goldene Kalb				Biblisch	
König David					
König Richard	Frisch, lebensfroh und wahr			Hist. engl.	Intermezzo

Der Asra	Weich, melodisch. Liebe bringt Tod		Sogar die Liebe bringt Unglück	Arabisch	III. Macht der Liebe im Guten und Schlimmen
Himmelsbräute	Wehmütig. Liebe bringt ewige Verdammnis			Niederdeutsch. Volkslied.	
Pfalzgräfin Jutta	Schaurig. Tod durch Treuschwur			Blaubart Motiv	
Der Mohrenkönig	Pathetisch	Liebe harrt auch im Unglück aus. Der heldenmütig Unterliegende lebt ewig	Gegensatz Liebe bringt Trost	Maurisch, spanisch	
Geoffroy Rudèl und Melisande v. Tripolis		Liebe bringt Wehmut, Sehnsucht und Tod		Arabisch, christlich	
Der Dichter Firdusi		Zu spät kommen die Ehrungen, dem Toten wird gegeben, was dem Lebenden gehört hätte	Undank ist der Welt Lohn	Persisch	Erdenlos des Dichters
Nächtliche Fahrt	Gewollt dunkel, geheimnisvoll	Eingriff in das Rächeramt Gottes			Zweifel an der Berechtigung menschlichen Urteils und Gerichtes

Vitzliputzli	Präludium: Lust am Fabulieren		IV. Zusammenfassung aller Gedanken, Bilder und Visionen der Historien
	I. a) Der schlechtere Mann gewinnt b) Freude an farbigen Bildern. Schilderung des Schlachtfeldes c) Frevelerrungener Sieg und Untergang lösen einander ab	Häufung von Leiden bei Siegern und Besiegten machen den Stoff zum geeigneten Motiv für den tiefen Pessimismus der Heine erfüllte	
	II. Interesse am letzten Verhalten der dem sichern Tode geweihten. Wollüstiges Ausmalen blutrünstiger Situationen		
	III. a) Undank ist der Lohn des treuen Dieners b) Verteufelung einstiger Götter	Eigenes Schicksal und erlittenes Unrecht ins Kolossale projiziert	

sie von ihren Leiden. Sie « mausern nur » und « wechseln das Gefieder ».[1]) Dieser Lieblingstheorie von der Verteufelung einstiger Götter hat Heine die zehn letzten Strophen des « Vitzliputzli » gewidmet, so die Gedankenreihe der « Historien » weiterführend und nochmals steigernd.

Immer wieder begegnen wir also in diesem Buche ähnlichen Gedanken, die alle in der Weltverachtung, im Groll, in der Verbitterung des Dichters ihren Ursprung und ihre letzte Begründung finden; aber auch einem Ausmalen aller buntschillernden, farbenprächtigen Bilder, aller exzentrischen, blutrünstigen, schauerlichen Situationen, die wir uns nur durch eine von Fieber und narkotischen Mitteln erhitzte Phantasie entstanden denken können, und die den Stempel des Abnormalen, Kranken tragen.

Diese Gedanken, diese Bilder, die einheitlich düstere, weltabgewandte Stimmung die sie erschaffen, sie sind es, die dem Buche der « Historien » sein eigentümliches Gepräge verleihen, die es verbinden, verzahnen, zur Einheit stempeln. Hier handelt es sich keineswegs mehr um äussere Bindungen durch Wiederholung gleicher Worte oder scheinbare Wiederaufnahme voriger Gedanken. Ein anfänglich enger Ideen- und Vorstellungskreis wird in steter Weiterführung bereichert, von allen Seiten beleuchtet, in allen Nuancen und Schattierungen wiedergespiegelt. Die innere Einheit der Stimmung ist es, die die Abteilung zusammenschweisst, während Form und historische Verkleidung der Gedanken auch äusserlich den Eindruck der Zusammengehörigkeit erwecken. Die Romanze vom Vitzliputzli aber ist die letzte Zusammenfassung, Weiterführung und Krönung des Zyklus, in dem Heine uns in ganz neuer Gestalt entgegengetreten ist.

III.

Das zweite Buch des « Romanzero » zerfällt in zwei deutlich getrennte, auch durch verschiedene Kolumnen-Titel gekennzeichnete Teile:

« Lamentationen » und « Lazarus. »

Den eigentlichen Kern, die Idee des Buches, enthält der zweite Teil. Der kranke Dichter sieht sein Ebenbild im armen Lazarus des Lukas-Evangeliums. Bitter ist der Hinweis, der so durch die Ueberschrift nahegelegt wird,

[1]) Vitzliputzli III/78.

bitterer noch als das Gedicht « Weltlauf », das der Gruppe vorangestellt ist:

Hat man viel, so wird man bald
Noch viel mehr dazu bekommen.
Wer nur wenig hat, dem wird
Auch das Wenige genommen. (« Weltlauf » III/113)

Auf die allgemeine Fassung des Gedankens, dass die Welt schlecht und ungerecht sei, folgt der Spezialfall, die « Rückschau » über das eigene Leben. Aber die Bibel verspricht Belohnung im bessern Jenseits für alle geduldig ertragenen Leiden. Wie steht es damit? Der Dichter hat wenig Vertrauen in das jüngste Gericht; denn:

weil zu gross der Beklagten Zahl,
Wird hier summarisch verfahren.

Das Böcklein zur Linken, zur Rechten das Schaf,
Geschieden sind sie schnelle;
Der Himmel dem Schäfchen fromm und brav,
Dem geilen Bock die Hölle! (Auferstehung, III/115)

Verdriesslich sieht es im Himmel aus, weit verdriesslicher noch auf der Erde:

Flogest aus nach Sonn und Glück,
Nackt und schlecht kommst du zurück.
(« Sterbende » III/116)

Wer ist schuld an diesem Fiasko? Der Dichter selber? Nein, die schlechte Welt, die geschmeichelt und beweihräuchert sein will (« Lumpentum », « Lazarus » 5). Darum auch ging es jenem Jugendfreund am besten, der früh der Erdenqual entronnen ist (« Erinnerung » 6). Denn nichts ist vollkommen auf dieser Welt (« Unvollkommenheit » 7), und dem Glück im Himmel ist nicht zu trauen (« Fromme Warnung » 8). Eins nur möchte der Sterbende noch einmal vor dem Tode geniessen, um eins nur fleht er, um letzte, beseligende Frauenliebe (« Der Abgekühlte » 9); denn Liebe ist das höchste Gut. Alle Erdenmacht, alles äussere Glück ist nicht im Stande, über ihr Fehlen hinwegzutäuschen (« Salomo » 10).

Aber die Wünsche sind ja eitel. Krank, zu Tode verwundet, liegt der Dichter auf dem Sterbebett (« Verlorene Wünsche » 11). Das süsse Hoffen gar ist zerronnen. Bald wird der Tod ihn erlösen. Schon malt er sich seinen eigenen Begräbnistag in allen Einzelheiten aus. Trübe, traurig wird er sein, wie die letzten Lebensjahre (« Gedächtnisfeier » 12). Wohin sein Blick schweift, überall verlorenes Hoffen, überall Nacht, nirgends ein Lichtstrahl. Das Wie-

Romanzero.

II. Buch. Lamentationen und Lazarus.

Waldeinsamkeit. Rückschau über die schönen Zeiten des eigenen Lebens. Träumereien, Märchentöne	Freude am Fabulieren	Kontrastwirkungen	Noch in den Historien wurzelnd. Überleitung zu Lazarus	Lamentationen
Spanische Atriden. Darstellung grosser Laster, blutig kolossaler Verbrechen	Verrat der Verwandten (rein persönlich)	Grösse eigenen Leides und Kleinheit der Zeit als Gegensätze		
Der Ex-Lebendige. Abfall der Freunde Der Ex-Nachtwächter. Spott über München und seine Bewohner Plateniden	Bissige Satiren im Sinne der Zeitgedichte			
Verschiedene. Pag. 106—109. Füllwerk				
1. Weltlauf. Die Welt ist schlecht und ungerecht	Allgemeine Fassung		Lebensmüdigkeit	Lazarus
2. Rückschau. Weltüberdruss	Spezialfall (persönlich)			
3. Auferstehung, Auch der Gerechtigkeit im Himmel ist nicht zu trauen	Leben nach dem Tode (wie 8.)			
4. Sterbende. Los der zum Lichte Strebenden: Untergang, Tod	Spezialfall (persönlich)			
5. Lumpentum. Schmeichelei und schöne Worte helfen die Welt erobern	Zeitbild			
6. Erinnerung. Dem Jugendfreund, der früh starb ging es am besten	Sehnsucht nach dem Tod			
7. Unvollkommenheit. Nichts ist fehlerfrei	Ironisch-satirisch			

8.	Fromme Warnung. Misstrauen dem Leben im Jenseits gegenüber	Gedanken über das Leben nach dem Tod		Sehnsucht nach Leben und Liebe
9.	Der Abgekühlte. Sehnsucht nach letztem Glück, nach Ruhe in den Armen einer Frau			
10.	Salome. Ohne Liebe keine Ruhe, Liebe ist das Höchste			
11.	Verlorene Wünsche. Erinnerung glücklicher Tage, Zukunftsträume	Aber Sehnsucht und Wünsche sind eitel		
12.	Gedächtnisfeier. Der Dichter malt sich seinen eigenen Begräbnistag aus	Abkehr vom Leben		Gezwungene Abkehr vom Leben
13.	Wiedersehen. Das Wiedersehen mit der Jugendgeliebten verkehrt sich in Bitternis	Einst und jetzt	Die Jugendgeliebte	
14.	Frau Sorge. Elender Zustand des Dichters			
15.	An die Engel. Gebet für Mathilde		Die Gattin	
16.	Im Oktober 1849. Der schlechte Mann gewinnt	Zeitbild. Satire (allgemein)		Eigentlich ist nichts zu verlieren, denn alles ist faul
17.	Böse Geträume. Der Traum nur bringt Stunden der Erlösung	Zeitbild (persönlich)		
18.	Sie erlischt. Die Lichter löschen aus; der Tod naht			Ausklang naher Tod
19.	Vermächtnis. Testament			
20.	Enfant perdu. Rückblick. Letzter Schlachtruf			

Lazarus

dersehen mit der einstigen Jugendgeliebten, um die er so viel geseufzt und geklagt, verkehrt sich in Bitternis (« Wiedersehen » 13). Von den vielen Freunden, die einst mit ihm gezecht in den Tagen des Glückes, ist keiner geblieben (« Frau Sorge » 14). Die politische Bewegung, von der er Freiheit für Deutschland, Oeffnung anderer Entwicklungsbahnen erwartete, ist schmählich zusammengebrochen (« Im Oktober 1849 » 16). Traumphantasien höchstens zaubern ihm noch einmal süsses Glück vor, das aber mit dem Erwachen jählings schwindet (« Böses Geträume » 17). Darum macht der Sterbende sein Testament (« Vermächtnis » 19) und schreibt seine eigene Stelle zur Neubesetzung aus (« Enfant perdu » 20). Aber nicht geschlagen, stolz und aufrecht verlässt er sie:

Ein Posten ist vakant! — Die Wunden klaffen —
Der Eine fällt, die Andern rücken nach —
Doch fall ich unbesiegt, und meine Waffen
Sind nicht gebrochen. — Nur mein Herze brach.
(Lazarus 20)

Zum Buche « Lazarus », in dem der Sterbende am Rande des Grabes uns seine eigene Agonie vor Augen geführt hat, in dem er abgerechnet mit der undankbaren Welt, führen die « Lamentationen » über, deren erste Hälfte anknüpft an die « Historien ». Wie er dort die Kleinheit und Falschheit der eigenen Zeit an grossen Beispielen dargetan hatte, so malt er hier wiederum grosse blutige Laster in den « Spanischen Atriden », aber, gemäss der mehr subjektiven Einstellung des zweiten Buches, mit direktem Hinweis auf das Unrecht, das man an ihm selber begangen hat,[1]) und das er zu grossen Verruchtheiten aufbauscht.[2]) In der ersten Fassung tritt die Tendenz noch weit stärker zu Tage, als in der jetzigen, hiess doch der ursprüngliche Titel: « Familiengeschichte », und die der siebten Strophe folgenden Zeilen lauteten:[3])

Er erzählte mir zum Beispiel,,
Wie der König dem Don Gaston,
Seinem leiblich eignen Vetter,
Abhaun liess die beiden Hände —

Einzig und allein weil dieser,
Ein Poet war und der König
Einst geträumt, der Vetter schreibe
Gegen ihn ein Spottsirvente.

---

[1]) Vergl. oben, pag. 109 Anm.
[2]) Helene Herrmann, pag. 113.
[3]) Vergl. die Anm. Werke III/476.

Aber nicht nur die Verwandten, sondern auch die Freunde haben schändlich an ihm gehandelt. Ja, sie sind aus Tyrannenmördern Geheime Hofräte geworden! Die beiden Gedichte: « Der Ex-Lebendige » (III/99) und « Der Ex-Nachtwächter » (III/100) wissen von diesem Abfall zu berichten, der umso stärker in die Augen springt, als er unmittelbar nach den von Blut und Frevel triefenden « Atriden » in seiner Kleinheit und Feigheit wesentlich betont wird.

Das erste Gedicht des Buches aber, « Waldeinsamkeit », das durch seinen neckischen Märchenton die nachherigen schauerlichen Bilder noch unterstreicht, scheint, wie die ersten Nummern der « Historien », enstanden aus reiner Fabulierlust, als Zeitvertreib.

So möchte ich die Komposition des ersten Teils der « Lamentationen » vornehmlich als in Situationskontrasten beruhend bezeichnen, und verstehe darunter den scharfen Wechsel weicher und harter Töne, sanft gaukelnder und düster schreckender Bilder und Inhaltswerte.

Die zweite Hälfte der Gruppe « Lamentationen » nun hängt nur lose mit der ersten zusammen. Wirkliche Gliederung scheint hier nicht vorzuliegen. Offenbar handelt es sich um Füllwerk, das Heine einschieben musste, den Band etwas umfänglicher zu machen.[1])

Das zweite Buch als Ganzes genommen ist also nicht so einheitlich komponiert wie das erste, welcher Mangel vor allem von der Wahl dieser eingeschobenen Gedichtchen[2]) abhängt. Immerhin leitet der erste Teil der « Lamentationen », noch halb in den Historien wurzelnd und von diesen zu vorwiegend persönlichen Motiven des Dichters führend, trefflich über zum « Lazarus », dem grossen Klage- und Sterbelied Heines, das vom Hauch des nahen Todes berührt scheint.

IV.

« Hebräische Melodien. »

Die Qualen seines langen Schmerzenlagers, die Angriffe und Demütigungen, die er während seines ganzen Lebens, wenn auch nicht immer ohne eigene Schuld, hatte

---

[1]) Vergl. Werke III/462.

[2]) Es handelt sich um die Gedichte: Mythologie, In Mathildens Stammbuch, An die Jungen, Der Ungläubige, K—Jammer, Zum Hausfrieden, Jetzt wohin?, Altes Lied, Solidität, Alte Rose, Auto-da-fé, pag. III/106—112.

hinnehmen müssen, riefen Heine die Erniedrigung und Knechtung seines eigenen Volkes immer stärker ins Gedächtnis. Hier glaubte er die grosse historische Parallele zu seinem eigenen Leben und Leiden gefunden zu haben. « Nicht der Jude in erster Linie, sondern der leidende Mensch überhaupt sucht das Leidensschicksal eines ganzen Volkes als Symbol eigener Erlebnisse, als Symbol menschlichen Leidens zu gestalten », betont Helene Herrmann in ihrer mit ebenso grosser Gründlichkeit wie verstehender Liebe geschriebenen Untersuchung des « Romanzero ».[1]) Dass bei dieser allgemeinen Einstellung dennoch persönliche Anteilnahme des stammverwandten Dichters in starkem Masse mitspielte, ist keineswegs zu bestreiten. Besonders die ersten zwei Gesänge scheinen mit aus Erinnerung und Sehnsucht nach glücklich verlebten ersten Jugendjahren entstanden zu sein. Gerade diesem, zum Teil allzustarken persönlichen Verhältnis zum Judentum, das sich übrigens auch in der Vertiefung in die Bibel und in der Wiederaufnahme des Studiums jüdischer Geschichte kundgab, tritt ja die « Disputation » entgegen, und sie ist als deren Kontrast mit den beiden andern Gedichten eng verknüpft.

Sicher war Heine die jüdisch-spanische Dichtung schon in den Berliner Jahren vertraut geworden, als er dem « Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden » als tätiges Mitglied angehörte.[2]) Die Anregungen, die er dort empfing, haben ja mit zum Plane des « Rabbi von Bacharach » und zu den der Judenfrage direkt und indirekt gewidmeten Gedichten geführt, die als Reaktion auf den aus rein äussern Motiven hervorgegangenen unglückseligen Glaubensübertritt entstanden sind. Hass gegen die neue Religion, Reue über den begangenen Fehltritt charakterisieren jene Dichtungen und unterscheiden sie dadurch deutlich von den drei Gedichten « Prinzessin Sabbath », « Jehuda ben Halevy » und « Disputation », die Heine, Byrons « Hebrew Melodies » eingedenk, « Hebräische Melodien » genannt hat.

Schon einmal, in den « Bädern von Lucca », hatte Heine bei dem Sabbathmotiv verweilt, in ganz anderer, hauptsächlich humoristischer Weise allerdings.[3]) Die Gestalt der Prinzessin Sabbath aber ist ihm aus dem Begrüssungsliede für die Braut Sabbath erblüht, das in der Synagoge

---

[1]) Vergl. a. a. O., pag. 44.
[2]) Vergl. Anm. Werke II/489 und Helene Herrmann 43.
[3]) Bd. IV, pag. 365/3 ff.

am Freitag Abend gesungen wird.[1]) Die Anklänge an die Vorlage sind nur schwache. Heine verweilt vorzugsweise bei der Ausmalung glänzender, farbenbunter Details, wie in den Gedichten des « Romanzero » überhaupt.[2]) Typisch aber für die Auffassung und Stellung zur Judenfrage ist der Rahmen des Gedichtes: der Vergleich der Israeliten und ihrer Maklerbeschäftigung mit der Gestalt des verwunschenen Märchenprinzen:

Hund mit hündischen Gedanken,
Kötert er die ganze Woche
Durch des Lebens Kot und Kehricht,
Gassenbuben zum Gespötte.

Aber jeden Freitag Abend,
In der Dämmrungsstunde plötzlich
Weicht der Zauber, und der Hund
Wird aufs Neu ein menschlich Wesen.
(Prinzessin Sabbath, III/135)

Dass Heine die Poesie des jüdischen Ritus gelockt hat, ist nicht verwunderlich, versenkt er sich ja auch mit Vorliebe in die weihevolle Mystik des katholischen Gottesdienstes. Auf eine ausgesprochene Verherrlichung des jüdischen Kultus war es jedenfalls nicht abgesehen. Gegen eine solche Auslegung spricht schon der symbolische Vergleich mit dem verwunschenen Prinzen. Und wenn auch Erinnerungen und Phantasie den Dichter stark in ihren Bann zogen, so machte er sich doch in der letzten Dichtung des Buches, der « Disputation », wieder frei von diesen Einflüssen und lehnt in diesem Schlussgedicht beide, die jüdische und die christliche Religion, krass ab. Darum darf die « Disputation » nicht für sich allein, sondern muss als deren Gegensatz zusammen mit den beiden andern Dichtungen, der « Prinzessin Sabbath » und « Jehuda ben Halevy », gelesen werden.

Wie « Prinzessin Sabbath », so ist auch « Jehuda ben Halevy » aus Sehnsucht und Erinnerung entstanden, hat sich dann aber stark von der ursprünglichen Idee freigemacht und ist unter anderm zum Lob- und Preislied des Dichters und seiner Sendung geworden. Die höchste Auffassung des Dichterberufes als Gnade spricht sich hier in begeisterten, überschwänglichen Worten aus:

Wie im Leben, so im Dichten
Ist das höchste Gut die Gnade —
Wer sie hat, der kann nicht sündgen
Nicht in Versen, noch in Prosa.

---

[1]) Vergl. Anm. III/487.
[2]) Siehe oben, pag. 101.

Solchen Dichter von der Gnade
Gottes nennen wir Genie:
Unverantwortlicher König
Des Gedankenreiches ist er.

Nur dem Gotte steht er Rede,
Nicht dem Volke — In der Kunst,
Wie im Leben, kann das Volk
Töten uns, doch niemals richten. —
(« Jehuda » pag. III/147)

Zu den verschiedensten Malen, in den verschiedensten Lebensaltern und Stimmungen hat Heine das Lob des Dichters gesungen, nirgends aber so begeistert und glaubenssicher wie hier. Und besonders nach dem düstern Klang der « Lazarus »-Lieder tönen diese Strophen wie eine Erlösung, wie ein Aufatmen nach dunkler Bedrängnis. Diese Stimmung und Auffassung der gottgewollten Sendung hält an im ganzen Gedicht. Alexander der Grosse verschliesst in die kleine güldne Truhe, in das Kästchen von unschätzbarem Werte, die Lieder des ambrosischen Homeros (III/157 Str. 3); an der Stelle, wo Gabirol verscharrt lag,

Wuchs hervor ein Feigenbaum
Von der wunderbarsten Schönheit.

Seine Frucht war seltsam länglich
Und von seltsam würzger Süsse;
Wer davon genoss, versank
In ein träumerisch Entzücken. (Jehuda III/172)

Dichters Erdenlos aber ist Leiden, Tod.

Mit gewaltiger Kraft, mit echtem Pathos setzt das Gedicht ein zur Verherrlichung des unsterblichen Sängers, um gar bald schon im zweiten Teil auf Nebenwege zu geraten, bei der allzubreiten Ausmalung von Parallelstellen zu verweilen und im dritten gar in rein persönlichen Ton zu verfallen (Ich, ich liebte weiland gleichfalls — Die Gesänge von den Taten — Des Peliden, des Odysseus — u. s. f. III/157). Die Anknüpfung des IV. Teils aber ist nicht einmal humoristisch, so gut sie auch nachher ausgebeutet wird. (Meine Frau ist nicht zufrieden — Mit dem vorigen Kapitel, — Ganz besonders in Bezug — Auf das Kästchen des Darius. III/162) und das Hereinziehen persönlicher Kontroversen erinnert wohl an Heines satirisches Talent, schadet aber der Einheit und Stimmung der Dichtung in starkem Masse (Vergl. die Verspottung Eduard Hitzigs pag. 167—169).

Heine selber hat vom « Jehuda » gesagt:[1]) « Es fehlte mir die Musse zu Feile und Ergänzung », — und wohl in

[1]) Brief vom 28. August, 1851, Briefe III/182.

Bezug auf den ganzen Zyklus der « Hebräischen Melodien »: « Die Mängel, welche einem Buche durch solche Eilfertigkeit anhaften, bemerkt nicht die grosse Menge, aber sie sind darum nicht minder vorhanden und quälen manchmal das Gewissen des Autors ».

Es ist mehr als fraglich, ob es Heine bei mehr Musse gelungen wäre, die drei Dichtungen straffer aufzubauen. Einzelnen Stellen wäre eine nochmalige Ueberarbeitung wohl zu Gute gekommen, kaum aber dem Ganzen. Wie wir schon in der « Heimkehr » gesehen haben, ist es dem Dichter nicht gegeben, einen Gedanken in folgerichtiger, gerader Linie der Lösung zuzuführen. Was ihm infolge der Eigenart der kleinen, vorwiegend subjektiven Lieder, Balladen und Romanzen mit Hilfe seiner bewundernswerten Regiekunst noch gelungen war, die Gedichte zu Gruppen und Zyklen zusammenzufassen, scheiterte beim Versuche, eine grossangelegte Dichtung zu schaffen. Schon « Vitzliputzli » geht stark in die Breite und droht manchmal zu zerfliessen. Und doch gab die Geschichte dort zum Voraus den notwendigen Rahmen, mit Details sogar, an. Bei den hier vorliegenden Gedichten aber, hauptsächlich beim « Jehuda », wo die Quellen selber verhältnismässig wenig vom Leben und Schicksal der Helden zu berichten wissen, spiegelt die Wonne an der Episode Heine Eindrücke seiner eigenen Jugend wieder; Erlebnisse späterer Perioden drängen sich vor, und darum müssen die Romanzen scheitern. Denn so objektiv sie scheinen möchten, im Grunde genommen sind sie subjektiv, trotz dem jüdisch-spanischen Mäntelchen, das ihnen umgehängt wurde. Heine ist nicht im Stande, eine Kunstform zu wahren, die geschlossene Objektivität verlangt. Er ist der Meister der Lyrik, der Dichter subjektiver Empfindungen und Gefühlswerte, die er festzuhalten und nachher verstandesmässig zu gruppieren weiss, aber weder Epiker noch Dramatiker.

Der Aufbau der Teilstücke zum ganzen Buche hingegen ist ihm wie früher wiederum gelungen. Aehnlich wie die « Traumbilder » den Ausgangspunkt des « Buches der Lieder », so bildet die erste Abteilung die breite Unterlage für die zwei folgenden Bücher des « Romanzero ». Die « Historien » enthalten nicht nur die grösste Anzahl von Gedichten, sondern ihr Inhalt entspricht auch am meisten der Absicht Heines, eigenes und fremdes Leid symbolisch wiederzugeben. Und wie die Lieder des « Lyrischen Intermezzo », das in der ersten Gruppe allgemein erörterte Thema erst in Einzelheiten darlegen, so benutzt Heine im

zweiten Buche, in den « Lamentationen » und vornehmlich im « Lazarus », eigenes Erleben, Menschenschicksal und Erdenlos in ihrer ganzen Nichtigkeit und elenden Blösse aufzudecken. In den « Hebräischen Melodien » endlich, die mit nur drei Gedichten den pyramidenartigen Bau krönen, wendet er sich den zwei Hauptweltanschauungen zu, der Frage nach Sinn und Zweck eigenen Schaffens und der Frage nach theoretischer und praktischer Religion, ohne indessen auf letztere eine klare Antwort zu geben. Diese Antwort bleibt uns Heine in der Lyrik überhaupt schuldig; denn auch die noch folgenden Gedichte gehen nicht weiter auf diesen Punkt ein.

Der « Romanzero » machte zur Zeit seines Erscheinens ungeheures Aufsehen. Ohne es zu wollen, war Heine der Stimmung der Zeit entgegengekommen. Ihn hatten seine Krankheit und die neuen Ansichten, die er von der Kunst als souveräner Gebieterin erworben, gezwungen, sich vom Leben abzuwenden, während in Deutschland das Fehlschlagen der Hoffnungen, die man auf die Bewegung von 1848 gesetzt hatte, der Philosophie des Pessimismus rief und Schopenhauers « Welt als Wille und Vorstellung » auf den Plan brachte. Darum ist Richard M. Meyers Ansicht, dass Heine im « Romanzero » selber zum Symbol der Zeit geworden sei, dahin zu berichtigen, dass er, wie die ganze Entwicklung seiner Lyrik zeigt, diese Richtung auch dann eingeschlagen hätte, wenn die Zeitströmung eine andere gewesen wäre. Diese Feststellung nimmt indessen dem « Romanzero » nichts von seinem Wert, sondern erhöht denselben eher noch, da sie die Dichtung noch mehr aus der Sphäre des zufällig zeitlich Gegebenen heraushebt. Als geschlossenes Kunstwerk steht sie jedenfalls über den andern Sammlungen Heines und lässt sie auch an Tiefe hinter sich zurück.

Gedichte 1853 und 1854.

Ausser dem « Romanzero » befindet sich im dritten Band von Heinrich Heines sämtlichen Werken des Insel-Verlages die letzte Abteilung von Gedichten, die der Dichter selber noch geordnet und in den « Vermischten Schriften von Heinrich Heine, Hamburg, Hoffmann und Campe 1854 », veröffentlicht hat. Obgleich die Gruppe nicht wesentlich zur Vervollständigung des Bildes beiträgt, das wir uns nach unsern eingehenden Untersuchungen von Heine machen können, noch neue Elemente in Aufbau und

Verbindung bringt, muss sie der Vollständigkeit halber doch auch hier angemerkt werden, umso mehr, da sie in ihrer Geschlossenheit und Folgerichtigkeit von allen frühern Herausgebern verkannt und unter die Nachlese aufgelöst worden ist.[1])

Heine selber war sich ihrer Einheitlichkeit vollkommen bewusst und reihte sie ein halbes Jahr vor seinem Tode in die französische Ausgabe seiner Dichtungen als Ganzes ein. Auch beurteilte er sie in seinen Briefen sehr wohlwollend, indem er 1854 an Campe schrieb:[2]) « Ein ganz neuer Ton, und zu dem Eigentümlichsten gehörend, das ich gegeben », — und später noch deutlicher bemerkte:[3]) « Die Poesien sind etwas ganz Neues und geben keine alten Stimmungen in alter Manier; aber zu ihrer Würdigung sind nur die ganz naiven Naturen und die ganz grossen Critiker berufen. » —

Die Abteilung lässt sich leicht in drei Teile zerlegen. Im Zentrum steht die « Lazarus »-Gruppe, in welcher der Dichter alle die vorher kurz gestreiften Erlebnisse und Beobachtungen zur knappen, weithinschallenden Anklage zusammenfasst:

Warum schleppt sich blutend, elend,
Unter Kreuzlast der Gerechte,
Während glücklich als ein Sieger
Trabt auf hohem Ross der Schlechte?

Woran liegt die Schuld? Ist etwa
Unser Herr nicht ganz allmächtig?
Oder treibt er selbst den Unfug?
Ach, das wäre niederträchtig.

Also fragen wir beständig,
Bis man uns mit einer Handvoll
Erde endlich stopft die Mäuler —
Aber ist das eine Antwort?

Deutlicher als je zuvor kommt in den folgenden Gedichten der Pessimismus zum Ausdruck, dem Heine infolge seiner endlosen Leidenszeit so oft anheimgefallen ist. Hier handelt es sich nicht mehr um Feststellungen wie im « Romanzero », sondern um Fluch und Klage. Reue erfasst den Dichter, dem alle Genüsse versagt sind, — nicht Reue, dass er gelebt, aber darüber, dass er seiner Meinung nach das Leben nicht voll ausgekostet, dass er oft die dargebotene Liebe verschmäht habe und achtlos an ihr vorüber-

[1]) Vergl. die Anm. am Schlusse des Bandes III/502.
[2]) 7. März 1854, Briefe III/366.
[3]) 3. August 1854, Briefe III/440.

gegangen sei (« Lazarus » 4, 5). An die Anklage gegen diese Unterlassungssünden schliesst sich die Verdammung jener, die er mit allen Fasern seines Wesens geliebt, und die stumm und tatlos zugesehen hat, wie die tollen Flammen ihn verzehrten (« Lazarus » 6, 7, 8, 9). Die Folge dieser seelischen Martern sollte eigentlich den Schrei nach Erlösung, nach dem Tod, der so manchmal in Stunden unendlicher Pein erklungen ist, noch verstärken. Der Daseinsüberdrüssigkeit aber steht entgegen die Lust am Leben ,die Liebe zu Welt und Kreatur, die ihm alle schlimmen Erfahrungen nicht zu rauben vermochten:

Gesundheit nur und Geldzulage
Verlang ich, Herr! O lass mich froh
Hinleben noch viel schöne Tage
Bei meiner Frau in statu quo! (« Lazarus » 11/7)

Die erste, aus sieben Gedichten bestehende Gruppe kann als Auftakt zum « Lazarus » angesehen werden. Ganz im Sinne des « Romanzero » werden hier nach kurzer Einleitung (I. u. II), in der seine Qualen dem Dichter Rufe nach Beendigung seines elenden Lebens erpressen, die Beispiele gehäuft, welche die Hinterlist, Habgier und Grausamkeit der Menschen dartun sollen.

Das erste Gedicht der dritten und letzten Gruppe « Die Libelle » (IX) gibt wie « Lazarus » 4 und 5 der Reue über das verfehlte Leben Ausdruck, in ganz anderer Weise aber als jene zwei Gedichte. Deutlich zeigen sich die Schwankungen von Heines Gesundheitszustand in diesem Wechsel der Stimmungen. Denn während es ihn kurz vorher noch quälte, das Leben nicht genügend gelebt zu haben, macht er sich hier Gewissensbisse, weil er es allzugut kennt:

O, dass ich nie gesehen hätt
Die Wasserfliege, die blaue Kokett
Mit ihrer feinen Taille —
Die schöne, falsche Canaille! (« Die Libelle » IX/15)

denn die Geliebte, die ihm vom Schicksal vorausbestimmt war, trifft er zu spät erst am Rande des Grabes (X), und was er sich von der ewigen Seligkeit verspricht, bezeugen die Worte St. Peters:

« Vergiss mich nicht. Wenn dir die Pracht
Des Himmels einmal Langweile macht,
So komm zu mir; dann spielen wir Karten.
Ich kenne Spiele von allen Arten,
Vom Landsknecht bis zum König Pharo.
Wir trinken auch — Doch apropos!
Begegnet dir von ungefähr
Der liebe Gott, und fragt dich: woher
Du seiest? so sage nicht: aus Berlin,
Sag lieber: aus München, oder aus Wien.' »
(Himmelfahrt X/Schluss)

Schon diese wenigen Verse weisen auch darauf hin, dass sich in den « Gedichten 1853/54 » wieder ein Element Heinescher Dichtung eingefunden hat, das wir noch von den « Zeitgedichten » her kennen: die Satire. Noch einmal kommt sie, zum Teil vermischt mit Bosheit und Anklage, voll zur Geltung in allen diesen letzten Gedichten. In ihr drückt sich noch einmal des Dichters Anteil am Leben, seine glühende Liebe zur Natur aus, die er im Epilog so ausspricht:

Der Pelide sprach mit Recht:
Leben wie der ärmste Knecht
In der Oberwelt ist besser
Als am stygischen Gewässer
Schattenführer sein, ein Heros,
Den besungen selbst Homeros.
(« Epilog » XXIII/17 f).

« Die kunstvolle Absichtlichkeit », die Fränkel mit Recht allen Heineschen Gedichtgruppierungen nachrühmt[1]), tritt in dieser Folge schmerzhafter Matratzenlyrik besonders stark hervor. In ihr bezeichnet Heine die zwei Hauptmotive, die seine pessimistische Weltauffassung veranlassten: Erkenntnis der Unzulänglichkeit aller irdischen Einrichtungen und die Qual eigenen Körper- und Seelenleidens. Aber hier bekennt er auch unumwunden seine Anhänglichkeit und feurige Liebe zum Leben, die seiner innersten Natur eigen ist, wie die Hochschätzung seines Werkes und seiner Sendung als Dichter, die in den Worten gipfelt:

Uns trifft nicht weltliche Vernichtung,
Wir leben fort im Land der Dichtung,
In Avalun, dem Feenreiche —
(« Die Wahlverlobten », XI/Schluss)

Diese Hauptmomente machen die Abteilung lebensfähig und verschaffen ihr eigene, selbständige Daseinsberechtigung; — ganz abgesehen vom Willen des Künstlers, der beachtet werden will, und der die Gedichte so und nicht anders komponierte, wie sie in den « Verschiedenen Schriften » geboten werden.

*

[1]) Vergl. Werke III/502.

Gedichte.
1853 und 1854.

I. Ruhelechzend	Motto: O schöne Welt du bist abscheulich	Die Stärke der Körperqualen erpressen Heine Rufe nach Ruhe u. Tod	Einleitung		Anhäufung von Bildern u. Beispielen, welche die Hinterlist, Grausamkeit und Habgier der Menschen dartun sollen	I. Auftakt.
II. Im Mai		Lob von Proserpinens Reich				
III. Leib und Seele		Spott auf den christlichen Himmel	Die Welt ist schlecht			
IV. Rote Pantoffeln	Märchenton mit Moral nach Äsop. Fabeln	Allgemein				
V. Babylonische Sorgen	Angst um Zukunft der Gemahlin	spez. Paris				
VI. Das Sklavenschiff	Freude an Kontrasten. Ausmalen grauenerregender Bilder	spez. Bild des habgierigen Kaufmanns				
VII. Affrontenburg	Fluch dem eigenen Leben und Erleben	Persönlich	Überleitung z. Lazarusgruppe			

VIII. Lazarus	1. Anklage der ungerechten Welt		Allgemeine Einleitung		Überblick über das eigene Leben	II. Hauptgruppe
	2. Zustand des Dichters	Vorwiegend physisch	Spezielle Einleitung			
	3.	seelisch				
	4. Reue, der Welt Lust und Liebe nicht bis zur Neige gekostet zu haben		Allgemein	Die Geliebten	Fluch und Anklage	
	5.		Einzelfall, Traumvision			
	6. Klage über Kälte der Jugendgeliebten		An die Jugendgeliebte			
	7. Verdammung					
	8. Ihr gegenwärtiges Mitleid steigert noch die Qualen					
	9. Allgemeine Erörterung des Themas: Weib			Das Weib als Rätsel	Weib und Liebe	
	10. Die Parzen:	Leben, Werden und Vergehen	Schrei nach Erlösung	Als Sinnbild		
	11.		Gegensatz: Liebe zum Leben	Die Gattin		

IX.	Die Libelle. Reue über das eigene verfehlte Leben	Gegensatz: Alles ist schlecht, am schlechtesten d. Weib	Diesseits	Verbindung m. Lazarusgruppe		
X.	Himmelfahrt. Harmlose Satire auf Philosophie, auf Berlin und auf den christlichen Himmel		Jenseits			
XI.	Die Wahlverlobten. Das Glück, die vom Jenseits bestimmte Geliebte kommt zu spät		Unsterblichkeit des Poeten			
XII.	Der Philanthrop. Alles ist Schein					
XIII.	Die Launen der Verliebten. Fabel im Kindermärchenton		Zeitvertreib	Überleitung zu den folgenden satirischen Gedichten		
XIV.	Mimi. Auch die Poesie entartet			Wagners Zukunftsmusik	Satirische Gedichte	III. Synthese von I. und II. Bejahung des Lebens
XV.	Guter Rat. Lug und Trug nur öffnen die Welt			Allgemein		
XVI.	Erinnerung an Hammonia. Wohltaten sollen die Laster verdecken			Spez.		
XVII.	Schnapphahn und Schnapphenne			Persönlich, humoristisch		
XVIII.	Jung-Katerverein für Poesiemusik			Verspottung Liszts	Beweis der Rückkehr zu erneuter Anteilnahme am Leben	
XIX.	Hans ohne Land. Verspottung des Frankfurter Parlaments und Erzherzogs Johann von Oesterreich			Politisch		
XX.	Erinnerung aus Krähwinkels Schreckenstagen. Auf Hamburg					
XXI.	Die Audienz. Die Ausweisung Herweghs			Persönlich literarisch		
XXII.	Kobes I. Gegen Jakob Venedey und deutsches Kaisertum			Politisch		
XXIII.	Epilog. Glühende Liebe zum Leben			Wahre Natur Heines		

Schlusswort.

« Jedes Zeitalter, wenn es neue Ideen bekömmt, bekömmt auch neue Augen, und sieht gar viel Neues in den alten Geisteswerken », schrieb Heine in seinem Aufsatz über die Nordsee[1]) und hätte beifügen können: über manches aber, was frühere Geschlechter, ja vielleicht den Verfasser selber bewegte, blicken spätere Generationen achtlos hinweg. — Diesem Prozess ist auch die Dichtung Heines in starkem Masse unterworfen.

Die politischen und wirtschaftlichen Fragen, für die er sich einsetzte, um derentwillen er von den Zeitgenossen gar oft wie ein Verfehmter behandelt wurde, sie sind erledigt. Sein Hohn über Deutschland, über Preussen und preussische Zustände, ist gegenstandslos geworden. In der Dichtung hat er selber sein Tasten nach neuen Bahnen, das ihm anfänglich so sehr misslungen, durch Besseres überholt. Der Mensch mit seinen Fehlern und Schwächen ist tot.

Von Wert aber für alle Zeiten ist alles das, was er als berufener Künstler geschaffen hat. Die Angleichung ans Volkslied und dessen Weiterbildung zur denkbar einfachsten, klarsten lyrischen Dichtungsform ist vorbildlich. Die Hymnen auf die Nordsee und die Gewinnung dieses neuen Stoffgebietes für die deutsche Lyrik, wirkte bahnbrechend. Die Schärfe Heinescher Satire steht bis heute in der deutschen Literatur unerreicht da, und das deutsche Wort hat er als heiligstes Gut in der Fremde hochgehalten.

Ebenso wichtig, für unsere Zeit vielleicht wichtiger als alle diese Vorzüge, ist die Sorgfalt, die er auf den Aufbau der Einzelwerke zur grossen lyrischen Kunstform, zum Zyklus, verwendete, ist das hartnäckige bewusste Streben zur Form überhaupt, das unserer Zeit, in der die Ideen brodelnd gegen einander prallen, als leuchtendes Beispiel vor Augen gestellt zu werden verdient.

Die Biographien schildern, mehr oder weniger verschleiert, Heines Leben als ausschweifend und masslos. Jegliche Selbstzucht scheint ihm gefehlt zu haben. Seine Prosaschriften verraten ausserdem, dass er sich über seine eigentliche Bestimmung jahrzehntelang im Unklaren be-

---

[1]) Nordsee III, Werke IV/101.

fand. Er pendelte zwischen dem Amt eines Volkstribunen und Weltverbesserers und dem freien Walten des souveränen Dichters hin und her. Eine eigentliche Klärung brachte erst das lange Marterlager. Sein scharfer Verstand sagte ihm, dass die Zeit der Romantik vorbei sei, Gemüt und Phantasie zogen ihn stets zur alten Traum- und Märchenwelt zurück. Als Jude war er geboren. Halb jüdisch, halb christlich erzogen, trat er als Jüngling zum Christentum über, weil er der Ansicht war, der Taufzettel sei das Entréebillet zur europäischen Kultur.[1]) Die Reue über den unbesonnenen Schritt blieb nicht aus und führte zum Atheismus. Hierauf suchte er den Weg zu Gott zurück, wie der verlorene Sohn, nachdem er, wie er sich ausdrückt, lange Zeit bei den Hegelianern die Schweine gehütet hatte.[2]) Auf dieser Rückreise fand er den Gott der Pantheisten, den er aber nicht gebrauchen konnte; denn: « dies arme träumerische Wesen ist mit der Welt verwebt und verwachsen, gleichsam in ihr eingekerkert, und gähnt dich an, willenlos und ohnmächtig. Um Willen zu haben, muss man eine Person sein, und, um ihn zu manifestieren, muss man die Ellenbogen frei haben. Wenn man nun einen Gott begehrt, der zu helfen vermag — und das ist doch die Hauptsache — so muss man auch seine Persönlichkeit, und seine heiligen Attribute, die Allgüte, die Allweisheit, die Allgerechtigkeit usw. annehmen.[3]) » Den Gott, den er brauchte, fand Heine schliesslich doch noch. Die Idee, die er sich von dessen Existenz machte, ist allerdings recht unklar. Am meisten mag er dem zürnenden und rächenden Allwalter des alten Testamentes geglichen haben, den er selber fürchtete, und um dessentwillen er Gedichte, die nur halbwegs Anzüglichkeiten gegen den lieben Gott enthielten, mit ängstlichem Eifer den Flammen überliefert haben will.[4]) Sicher ist, dass wir von dieser Rückkehr zum Glauben in der Lyrik Heines keine Anzeichen finden, eine Tatsache, die aber wohl weniger seine obige Behauptung bestätigt, als vielmehr die Ansicht unterstreicht, laut welcher der Dichter selber sich nicht zur vollen Klarheit durchzuringen vermochte.

Einer derart in sich zerrissenen Natur, wie wir sie in der Person Heines kennen lernten, muss Harmonie, muss Uebereinstimmung und Ausgeglichenheit der körperlichen

[1]) Gedanken und Einfälle, Werke X/243.
[2]) Nachwort zum « Romanzero », Werke IV/202.
[3]) Ebenda.
[4]) Ebenda pag. 201.

und geistigen Anlagen als das höchste zu erstrebende Ideal erscheinen. Ausserdem waren Heine, der ja von der Romantik herkam, deren zwei frühe Lieblingsgedanken, der Gedanke des allseitigen Menschen und der Gedanke des Organismus, angewandt auf Natur und Kunst,[1]) bekannte Ziele. « Einheitliche, ausgeglichene Persönlichkeiten, Menschen, deren Innenleben die volle Sicherheit eines Naturprozesses an sich hat: dies ist als das Endziel romantischer Lebenskunst gedacht. » Diesem Ideal der Harmonie glaubten die Romantiker in einem Hin- und Herpendeln zwischen Gegensätzen näher zu kommen. Den gleichen Weg schlug Heine, von ihnen beeinflusst und durch eigene Erlebnisse begünstigt, ebenfalls ein. In der sich rasch offenbarenden Erkenntnis aber, dass sein Wille zu schwach sei, den Geist in Schranken zu halten, mag mit aus Eifersucht gegen den grössern, der Hass gegen den « Weimarischen Jupiter », gegen Gœthe gewurzelt haben.

Aber in dieser Erkenntnis kämpfte er immerwährend auch darum, das Ebenmass, das ihm im Leben versagt schien, wenigstens dort zu erreichen, wo er selber als Schöpfer waltete, in der Poesie. Aus der antithetischen Naturanlage Heines ist das Streben nach Formvollendung, ist die Form selber entsprungen. Darum auch erscheint diese Form gewollt, erzwungen, gebaut, nicht gewachsen. Sie verdankt ihr Dasein einem, beim Zweifler Heine nicht zu unterschätzenden Willensakt, dem Streben nach Vereinigung der Gegensätze. Bewusst oder unbewusst kommt er hier wiederum der Romantik entgegen; schrieb Fr. Schlegel doch schon Mitte 1793 an seinen Bruder:[2]) « Es gibt nur zwei Gesetze für die Dichtkunst. Eines derselben ist — das Mannigfache muss zu innerer Einheit notwendig verknüpft sein. Zu einem muss alles hinwirken; und aus diesem Einen jedes andern Dasein, Stelle und Bedeutung notwendig folgen. » Wie Fr. Schlegel will Heine das Kunstwerk in seinen innersten Zusammenhängen überschauen und die Einheit aus den wechselnden Erscheinungen herauslesen. Darum muss er, mehr als irgend ein anderer Dichter, bestrebt sein, alle Poesie in ihrer Gesamtheit vereinigt zu sehen, nach seiner These:[3]) « Mögen die einzelnen Werke immerhin Fragmente bleiben, wenn sie nur in ihrer Vereinigung ein Ganzes bilden ». Diese Verknüpfung der einzelnen Erzeugnisse dichterischer Tätigkeit ist ihm in der Lyrik gelungen.

---

[1]) Vergl. Walzel, Bd. I/16.
[2]) Vergl. Walzel I/44.
[3]) Siehe oben, pag. 9.

Den Widerstreit der Liebesempfindungen, die magische Kraft erster Jugendliebe, den Kampf gegen die Fesseln als Ergebnis von Zurückweisung, Stolz und Notwendigkeit, hat er in Form einer lyrischen Novelle, eines Monologs, im « Buch der Lieder » anschaulich dargestellt, ähnlich wie Gœthe seine Gedichte und Stimmungsbilder nach Art eines Romans in epischer Folge aneinandergereiht hat.[1]) Das erste Ergebnis dieses Kampfes, das Hinübergleiten in den Zustand rein sinnlichen Begehrens, verbunden mit dem Streben nach neuen künstlerischen Motiven, tritt uns in den « Neuen Gedichten » als literarisch-weltanschaulicher Kampf entgegen, wobei Heine in der Anordnung der Sammlung wie Uhland vom minder Bedeutenden zum Bedeutendern aufsteigt[2]) und mit dem Durchbruch zur Satire endet. Ihr von Natur niederreissendes und zerstörendes Prinzip kann dem durch Krankheit geläuterten Dichter auf die Dauer nicht genügen, ihm, der schon früh in seinen Schriften gesagt hat:[3]) « Kranke Menschen sind immer wahrhaft vornehmer als gesunde, denn nur der kranke Mensch ist ein Mensch, seine Glieder haben eine Leidensgeschichte, sie sind durchgeistet. » Darum wendet er im « Romanzero » seine Gedanken ab von der unerquicklichen Gegenwart und von der durch sie bedingten Satire, um frei vom grossen Wahn der Weltbeglückung in historisch allgemeingültiger Weise Menschen und Menschenschicksal an sich vorüberziehen zu lassen. Wie Schiller stellt er in den « Historien » konkretere und abstraktere Bilder in der Weise zusammen, dass eine allgemeine Wahrheit von verschiedenen Seiten aus illustriert wird, dass eine Empfindung in vielfachem Wechsel sich abspiegelt, wobei, wie bei jenem, Kontrastierungen, besonders in der zweiten Gruppe, zur Geltung kommen. Die letzte Abteilung endlich, die Gedichte von 1853/54, bringen die Vereinigung der Anschauungen der « Zeitgedichte » und des « Romanzero »: Erkenntnis seiner Nichtigkeit, aber flammende Liebe zum Leben; Liebe zu Lebenswerk und Sendung.

Immer hat Heine den Aufbau der einzelnen Gruppen zur Abteilung und den der Zyklen selber dem jeweiligen Inhalt angepasst, ohne an einer einzigen Manier festzukleben; denn er besass « Architektonik im höchsten Sinn, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert. »[4])

[1]) Siehe oben, pag. 11.
[2]) Ebenda, pag. 12.
[3]) Reise von München nach Genua, Werke IV/292.
[4]) Vergl. Gœthe, Schema des Dilettantismus.

Zum Schluss darf die Frage nicht unerörtert bleiben, ob Heine nicht auch rein äusserlich zusammenhängende Gedichte durch entsprechende Druckeinrichtungen gekennzeichnet habe, wie das Scherer für Gœthe nachweist, wenn er zwei Gedichte, von denen das eine auf der Rückseite eines Blattes, das andere auf der Vorderseite des folgenden Blattes steht, als « korrespondierende Gedichte » anspricht.[1])

Auf diese Frage geben die heutigen Heine-Ausgaben natürlich keine Antwort, da sie in Druck und Seitenzahl von den ursprünglichen verschieden sind. Zur Untersuchung müssen die Originaldrucke der Gedichte herangezogen werden, und zwar lege ich derselben das « Buch der Lieder » von H. Heine, Hamburg, bei Hoffmann und Campe 1844 », und die « „Neuen Gedichte" von H. Heine, Dritte veränderte Auflage, Hamburg, Hoffmann und Campe 1852 » zu Grunde.

Was die mehrstrophigen Gedichte anbetrifft, ist von Vornherein darauf aufmerksam zu machen, dass für dieselben korrespondierende Anordnung nicht in Frage kommen kann, da sie mehr als eine Seite für sich beanspruchen, besonders weil die meisten Originalausgaben Heinescher Werke im 16^{tel} Format gedruckt sind.

Darum korrespondieren in den « Jungen Leiden » von den « Liedern » nur die Nummern 1/2 und 3/4; und von den « Romanzen » 1/2, 4/5, 13/14 und 19/20. Diese Uebereinstimmungen können rein zufällige sein und eignen sich jedenfalls nicht, als Belege angesprochen zu werden. Deutlich hingegen findet sich das Prinzip korrespondierender Anordnung ausgeprägt in den « Sonetten », wo besonders anzumerken ist, dass die beiden Gedichte « An die Mutter » sich gegenüberstehen, wie auch je zwei der ersten acht « Fresko-Sonette ».

Bei den kleinen Liedchen des « Lyrischen Intermezzo » scheint Heine einmal darauf geachtet zu haben, zusammengehörige Gedichte auf der gleichen Seite unterzubringen. So finden sich z. B. die folgenden Nummern beisammen: 2/3, 4/5, 6/7, 14/15. — Ferner kam es ihm offenbar darauf an, drei sich ergänzende Liedchen beisammen zu sehen und zwar entweder so, dass er das eine auf die Rückseite eines Blattes nahm und die beiden andern auf die Vorderseite des nächsten oder umgekehrt. Die folgenden Nummern verhalten sich ergänzend: 13/14, 15; 20, 21/22; 25,

[1]) Vergl. Gœthe-Jahrbuch, Bd. IV/54 und 73.

26/27; 41/42, 43; 47/48, 49; 57/58, 59. Zwei Mal treffen wir bei je vier zusammengehörenden Liedern diese Verteilung: 16 R./17, 18 V./19 R. — 29 R./30, 31 V./32 R. — Um nicht in die Druckanordnung hineinzugeheimnissen, was nicht offensichtlich vorhanden ist, nenne ich von den korrespondierenden Gedichten nur die, welche besonders auffallen, nämlich: 23/24, 36/37, 39/40, 45/46, 55/56.

In der « Heimkehr » scheint vom 8. bis 15. Lied jedes Gedicht, das besonders betont werden sollte, eine eigene Seite zugeteilt erhalten zu haben. Korrespondierende Nummern finden sich wenige, höchstens: 17/18, 19; 30/31, 32; 42, 43/44.

Von den Gedichten der Nordsee-Zyklen beginnt jedes auf einer besondern Seite.

In den « Neuen Gedichten » fällt, wie zu erwarten war, die künstliche Anordnung des Druckes besonders auf, und zwar stehen Gedichte, die zusammengehören, oder auf Kontrastwirkung ausgehen, auf demselben Blatte, wie z. B. die Nummern: 5/6, 10/11, 12/13, 18/19, 21/22, 29/30, 37/38, 39/40, 41/42, 43/44.

Bei den andern Abteilungen der « Neuen Gedichte » sind besondere Absichten in der Druckanordnung nicht zu erkennen. Die Lieder sind gewöhnlich mehrstrophig, eignen sich also nicht für sinngemässe Zusammenstellungen. Nur die « Schöpfungslieder » und die Sonette an « Friederike » machen eine Ausnahme. Sie werden dadurch besonders hervorgehoben, dass jedes dieser Gedichte auf einer besondern Seite steht.

Mögen vielleicht einzelne der oben genannten Verbindungen vom Dichter nicht absichtlich gewollt sein, so dürfen wir doch wohl annehmen, dass nicht alle diese vortrefflichen Ergänzungen zufällige sind, sondern dass auch Heine der Druckanordnung volle Aufmerksamkeit schenkte, gemäss seinem Prinzip: « Sey streng gegen dich selbst, das ist des Künstlers erstes Gebot. »[1])

[1]) Briefe I/157.

Literaturangaben.

I. Quellen.

Heinrich Heines Sämtliche Werke, Unter Mitwirkung von Jonas Fränkel, Ludwig Krähe, Albert Leitzmann und Julius Petersen herausgegeben von Oskar Walzel, Im Insel-Verlag Leipzig 1911 u. f.

Heinrich Heines Briefwechsel, hrg. von Friedrich Hirth, Bände 1 u. 2 München und Berlin bei Georg Müller 1914 u. 1917, Band 3 Berlin Im Propyläen-Verlag 1920.

Ernst Elster, Heinrich Heines Buch der Lieder u. s. f. Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jh. Bd. 27, Heilbronn 1887.

Gedichte von H. Heine, Berlin, in der Maurerschen Buchhandlung 1822.

Reisebilder von H. Heine, Hamburg bey Hoffmann und Campe.
Erste Auflage 1826/27.
Zweite Auflage 1830/31.

Der Salon von H. Heine, Bände 1, 3, 4. Hamburg 1834, 1837, 1840.

Buch der Lieder von H. Heine 5. Aufl. Hamburg 1844.

Neue Gedichte von H. Heine, 3. veränderte Aufl. Hamburg 1852.

II. Biographisches.

Ernst Elster, Heinrich Heines Sämtliche Werke, 2. Auflage, spez. Bd. 1 Leipzig und Wien, Meyers Klassiker-Ausgaben.

Ernst Elster, Zu Heines Biographie, Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte IV/465 ff, Weimar 1891.

Maximilian Heine, Erinnerungen an Heinrich Heine und seine Familie von seinem Bruder, Berlin 1868.

Hermann Hüffer, Aus dem Leben Heinrich Heines. Berlin 1878.

Gustav Karpeles, Heinrich Heine, aus seinem Leben und aus seiner Zeit, Leipzig 1899.

Heinrich Keiter, Heinrich Heine, Sein Leben, sein Charakter und seine Werke, Köln 1891.

Adolf Strodtmann, Heinrich Heines Leben und Werke, Berlin 1867/69.

Max J. Wolff, Heinrich Heine, München 1922.

III. Spezialuntersuchungen.

Adolf Bartels, Heinrich Heine, Auch ein Denkmal, Dresden und Leipzig 1906.

Adolf Bartels, Heine-Genossen, Dresden und Leipzig 1907.

Paul Beyer, Untersuchungen zur Beurteilung des jungen Heine und seiner Dichtung, Bonner Diss. 1911, und Fortsetzung: Der junge Heine (etc.) Bonner Forschungen, hrg. von Litzmann, Berlin 1911.

Louis P. Betz, Heine in Frankreich, Eine literarische Untersuchung, Zürcher Diss. 1894.

Karl Blanck, Heine und die Frau, München 1911.

Wilhelm Bölsche, Heinrich Heine, Studien über seine Werke und seine Weltanschauung bis zum Tage seiner Abreise nach Paris, Berlin 1887.

Georg Brandes, Ludwig Börne und Heinrich Heine. Zwei litterarische Charakterbilder, Leipzig 1896.

Max Ebert, Der Stil der Heineschen Jugendprosa, Berliner Diss. 1903.

Ernst Elster, Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines. Euphorion XXV/63 ff, 1924.

Ernst Elster, Heine und Straube, Deutsche Rundschau, 32. Jahrgang Heft V/205, Februar 1906.

Lion Feuchtwanger, Heinrich Heines Rabbi von Bacharach, München 1907.

Jonas Fränkel, Studien zu Heines Gedichten, Euphorion XIX/645 und 774f, 1912.

Robert Götze, Heinrich Heines Buch der Lieder und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied, Diss. Halle-Wittenberg 1895.

Karl Hessel, Heines Buch Legrand, Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte V/546 ff.

Helene Herrmann, Studien zu Heines Romanzero, Berlin 1906.

Paul Holzhausen, Heinrich Heine und Napoleon I. Frankfurt a/M. 1903.

Jules Legras, Henri Heine Poète, Pariser Diss. 1897.

Friedrich Marcus, Jean Paul und Heinrich Heine. Marburger Diss. angenommen 1913, gedruckt 1919.

Richard M. Meyer, Heines achtes Traumbild, Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte V/156 f, 1892.

Richard M. Meyer, Gestalten und Probleme: Der Dichter des « Romanzero », pag. 151—163.

Emile Montégut, Heinrich Heine. Revue des Deux Mondes, Paris 1884, pag. 241 ff.

Eugen Moos, Heine und Düsseldorf, Marburger Diss. 1908.

Georg Mücke, Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter, Berlin 1918.

Oskar Netoliczka, Zu Heines Balladen und Romanzen, Kronstatt 1891.

Theodor Odinga, Ueber die Einflüsse der Romantik auf Heinrich Heine, Horgen 1891.

Paul Remer, Die freien Rhythmen in Heinrich Heines Nordseebildern, Rostocker Diss. Heidelberg 1889.

C. F. Reinhold, Heinrich Heine. Berlin 1908.

H. Saedler, Die Urform von Heines « Nordseebildern ». Eine Lesartstudie. In der Festschrift für B. Litzmann, Bonn 1920.

Max Seelig, Die dichterische Sprache in Heines Buch der Lieder, Halle-Wittenberger Diss. Halle 1891.

Bernhard Seuffert, Heines « Heimkehr », Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte III/589 ff, 1890.

Friedrich Stamm, Die Liebeszyklen in Heines « Neuen Gedichten ». Euphorion XXIII/82 ff.

IV. Zur wechselseitigen Erhellung.

Hans Brandenburg, Joseph von Eichendorff, Sein Leben und sein Werk, spez. 13. Kap.: Lyrik, pag. 420 ff.

Walter Brecht, C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung, Wien und Leipzig 1918.

Gustav Kettner, Die Anordnung der Schillerschen Gedichte, Vierteljahrsschrift f. Litteraturgeschichte, III/128 ff.

Wilhelm Scherer, Ueber die Anordnung Gœthescher Schriften, Gœthe-Jahrbuch, hrg. von Ludwig Geiger, Frankfurt a/M.,
III/1882, pag. 159—173.
IV/1883, pag. 51—78.
V/1884. pag. 257—287.

Harry Maync, Detlev von Liliencron, 2. Auflage Berlin [1922].

Josef Nadler, Eichendorffs Lyrik, Ihre Technik und ihre Geschichte, Prager Deutsche Studien, 10. Heft, Prag 1908.

Hermann Schneider, Uhland. Leben, Dichtung, Forschung, spez. 6. Kap.: Die Gedichte, pag. 179—215.

Hermann Schneider, Eine Mittelhochdeutsche Liedersammlung als Kunstwerk. Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur von Wilh. Braune, XLVII/225 ff, Halle 1923.

V. Allgemeines.[1])

Georg Brandes, Die Litteratur des 19. Jahrh. in ihren Hauptströmungen, Sechster Band. Das junge Deutschland, spez. pag. 3—218.

Elisabeth Blochmann, Die deutsche Volksdichtungsbewegung in Sturm und Drang und Romantik. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrg. von Kluckhohn und Rothacker, Halle 1923, 3. Heft, pag. 419 ff.

Albert Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art en France. Pariser Diss. 1906.

Emil Ermatinger, Die deutsche Lyrik, 2 Bde. Leipzig und Berlin 1921.

Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte, Leipzig und Berlin 1921.

Hermann Friedemann, Die Götter Griechenlands von Schiller bis Heine, Berliner Diss. 1905.

Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte hrg. von Prof. Dr. Oskar Walzel, Neue Folge, VII. Heft, Leipzig 1910.

Karl Gœdeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 2. Aufl. VIII. Band, spez. pag. 526—564. Dresden 1914.

[1]) Kurze Uebersichten über Leben und Werke Heines finden sich ausserdem in fast allen Literaturgeschichten. Viele derselben sind aber stark tendenziös gefärbt, weshalb ihre Angaben mit Vorsicht zu verwenden sind.

Emile Hannequin, Ecrivains Francisés, Paris 1889, pag. 57ff.

Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, 10. und 11. Aufl. Leipzig 1920.

Wilhelm Ochsenbein, Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluss auf den jungen Heine. Berner Diss. 1903.

Erich Schmidt, Charakteristiken Zweite Reihe, 2. Aufl. spez. Gœthes Balladen, pag. 222ff, Berlin 1912.

A. W. Schlegels Vorlesungen über Schöne Litteratur und Kunst. 3. Teil: Geschichte der Romant. Litteratur, Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrh. Heilbronn 1884.

Rudolf Unger, Moderne Strömungen in der deutschen Literaturwissenschaft. Die Literatur (26. Jahrgang des « Lit. Echo ») Heft 2. Nov. 1923; 6. März 1924; 9. Juni 1924.

Oskar Walzel, Deutsche Romantik, Natur und Geisteswelt, Berlin 1918, IV. Aufl.

Philipp Witkop, Die Neuere Deutsche Lyrik, Leipzig und Berlin 1910.

LEBENSLAUF.

Am 1. Juni 1900 wurde ich, Urs Wilhelm Belart, hugenottischer Abstammung und schweizerischer Staatsangehörigkeit, als Sohn von Oberst Wilhelm Belart, Bürger von Brugg (Kt. Aargau), und der Eugénie Rebetez in Olten geboren.

Nach Beendigung der Primar- und Bezirksschulen der Stadt Olten und der obern drei Klassen des Gymnasiums der Aargauischen Kantonsschule, bestand ich im Frühjahr 1920 die Maturitätsprüfung. In den nächsten zwei Jahren unterbrachen gar oft strenge militärische Schulen die ernsten, aber frohen Studien, und 1922 wurde ich zum Offizier der Infanterie befördert. Immerhin war es mir möglich, die Kollegien ohne nennenswerten Unterbruch zu besuchen, und ich hörte während 10 Semestern an den Universitäten:[1]) Genf, Zürich, Berlin und Bern Vorlesungen über deutsche, englische und französische Literatur und Philologie, sowie über Geschichte, Volkswirtschaftslehre und verwandte Disciplinen bei den Herren Professoren: Bachmann (Z), Bally (G), Bohnenblust (G), Burckhardt (B), Bouvier (G), Ermatinger (Z), Folliet (G), Fränkel (B), Fueter (Z), Herrmann (Bl), Hübner (Bl), Jastrow (Bl), Maync (B), Meinecke (Bl), Mercier (G), Karl Meyer (Z), Wilamowitz-Mœllendorff (Bl), Milhaud (G), Neckel (Bl), Pestalozzi (Z), Petersen (Bl), Reichesberg (B), Rœthe (Bl), Singer (B), Sombart (Bl), Trœltsch (Bl), Vetter (Z), Weyermann (B), Unger (Zürich, jetzt Breslau). Ausserdem arbeitete ich in den Seminarien und Uebungen der Herren: Bally, Bohnenblust, Bouvier, Ermatinger, Fränkel, Herrmann, Hübner, Maync, Milhaud, Neckel, Singer, Vetter, Unger, deren ich mich aller mit aufrichtiger Dankbarkeit erinnere und stets erinnern werde.

---

[1]) Im folgenden brauche ich die Abkürzungen: Bl = Berlin, B = Bern, G = Genf, Z = Zürich.